

آخر صورة لرمبرانت



كان

- سرير • قديم غير متماكب من خشب •
- لا وجود للفرجة •
- وسادة واحدة متسقة •
- « لحاف » للغطاء متماكب لا يمكن بيعه •
- ثلاثة خشبية ذات أربع أرجل مفككة •
- مقعد ذو دجل مكسورة وانكسر متماكب •
- بشكير • واحد قديم معلق على الحائط •
- إطارات غارلة مفككة على الحائط •
- لا وجود للسائر على التوالف •

هذه هي مفصلات دمبرانت العظيم ، هذه هي تركة دمبرانت لأولاده ولحميده الذي ولد قبل وفاته بقليل ، عند اليونان التي لا حصر لها ، وأعمال المشوكين وقوى السلطان •

والصورة التي على غلاف هذا العدد هي كما قلنا آخر صورة رسمها لنفسه ، وكانت عازته - كلما وأخيه الشيخ - أن يذهب إلى المرأة ويرسم وجهه ، ولكن هذه الصورة تختطف عن كل الصور التي رسمها لنفسه ، أنها تعبر لنا عن نوع من الانتصار على كل ما كانه من متاعب وصراع ، أنها تظهر لنا كمنافح يتسبح في يوم سعيد بين الآلام والاعمالية • فناع يخرج من الظلمة بشفرة ضوء النساء الذي يجعله يجمع بتراب الذهب ، نفس الذهب الذي يتوجه في معظم لوحات دمبرانت • أنها ليست صورة ، أنها إضاءة الوامعة الاحتراق على وشك الضياع ، أنها الرحلة المرة لعبقري في سمره الأخير مع الحياة ، وأن كانت هذه الصورة تذكرنا بشي ، فإنها تذكرنا بنهايات أوبرات فاجتر ، أو الحركة الرابعة من السيمفونية التاسعة لبيتهوفن •

لقد استطاع دمبرانت أن يتفوق على نفسه وأن يقول شيئا من خلال التود والظلال بل أكثر من ذلك استطاع أن يقول شيئا كبيرا يتسبح الصورة وعجينة الألوان فقط •

وماذا كان نصيبه ؟ الإهمال • الإهمال في آخر أيامه ، الإهمال بعد أن مات ، الإهمال حتى في وقتنا الحاضر • ومازال حقل دمبرانت من العجود كبيرا • فمذد حوالي سنة ألفيتم يبادرس معرضي لرسومه ، وتصادف إقامة معرض لأعمال بيكاسو في نفس الوقت ، فكان ما ناله دمبرانت من الاهتمام أقل بكثير مما حصل به معرضي بيكاسو من الرعاية •

وأخير الأول وثنا على حدود اليكاد • • ذهب دمبرانت عن هذه الدنيا غريبا وما زال غريبا • • وطوبى للغريب •

جالسا في دكن من الحجرة ، فمئذ أسبوعين وهو مريض حتى أنه لم يستطع أن يشهد جنازة أبته ، وفي صمت استمر ينظر إلى صورة لوجهه

كان قد بدأها •

وبعد تسعور قليلة بدأت صحته تتحسن ، والعالية تدب في جسده • حاول على الأقل أن يعود ثانية إلى الرسم ، ولكنه حينما جلس أمام الحامل كدة أربعين أو خمسين دقيقة بدأ يشكو مرة ثانية من الآم ظهره وحاول أن يرسم بعض الرسوم السريعة وهو راقع في الفرائش ، ولكن حينه بدأنا نفيضان لدرجة أنه لم يستطع الاستمرار في العمل ، وفي أثنائه لم يكن في استطاعته سوى التجسول في مرسمه كل صباح كدة ساعتين • ثم يهرع إلى الفرائش • ونادرا ما كان يغير ملابسه ، إذ كان ينام بثوبه القديم الملطخ بالألوان الذي يرتديه في أثناء العمل مثله في ذلك مثل الجندي الأثافي المهزوم وألقى بفضل رغم ذلك أن يموت في الميدان برداته العسكري •

ولكنه لم يهزم ، ففي شهر مارس من السنة التالية استطاع أن يكمل صورة الرسوم على غلاف هذا العدد وهو أول صديق له • وكان صديقه وطيبه « جان فان لون Jan van Loon » يسأله أحيانا عما إذا كان يريد أن يغسروا له ، ولكنه كان يرفض ، فقد كان يريد أن يظلوا إلى أذكاره • وذات مرة قال له « أريد أن تغسروا لي قصة صراع يعقوب من التوراة ، هل تعرف أين تجدها ؟ » •

وبدا صديقه يقرأ له بصوت خفيض ومتهدج • فقد كان يعلم أن حالة دمبرانت سيئة •

وعندئذ وبمجهود مفاجئ ، حاول دمبرانت أن يرفع نفسه من على الوسادة ولكنه لم يستطع وحقق في وجه صديقه بلباس متساكلا عن أجابة يعلم أنها لن تأتي أبدا • •

وقال « يعقوب ! لن يكون اسمك يعقوب بعد الآن • سيكون دمبرانت • •

واتكف دمبرانت على صدره وهو يضم انفاره الملونة يائهير والألوان • وعندما نظرت كورنيليا إلى الكتود فإن لون يعيون متساكلة وقالت :

• شكرا • • لقد نام • • أمسكها فان ثون من ذراعيها وأجاب :

• شكرا • • قلنا • • قد مات • • •

وكان محضر الوفاة موقعا عليه بأعضاء الغامة والدكتور شاهدين • واليك نص الحضر :

مسلم

تحقيق تراثنا الأدبي

تعداد المكتبة
شوق ضيف

الجهود الجسدية والعلمية والفلسفية والدينية ، وهو جهد خلاق بكل تجلته وكل نداء لفانياته النبيلة وما يحمل في طياته من إيمان بماضينا المريق وأنسابنا نهضتنا الحاضرة لا تقطع الأوامر بيننا وبين أمتنا بل توثقها ونحكمها بكل ما أدركنا من حكمة وقوة . وفي ذلك أكبر الدلالة على أننا نتدفع في طريقنا إلى النهوض عن بصيرة ، إذ نقبل على الثقافة العربية المتنوعة نترجمها ونعربها ، وفي الوقت نفسه نقبل على ثقافتنا العربية الموروثة نحققها وننشرها ، حتى نتمثل تمثلا دقيقا شخصيتنا العربية بكل مقوماتها وطوايعها التي لبنت لها على مر الزمن من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل .

وكان تراثنا العربي القديم دائما سند هذه الحضارة ودعامتها تستمد منه شخصيتها وروحها التي جعلت منا أمة واحدة على تيساعد الأقطار وتفاوت الأعصار ، أمة عربية في لسانها وفي ضميرها ووجدانها وفي عقلها وفكرها وفي عاداتها وتقاليدها ، أمة ذات قومية واحدة وكيان واحد وجوهر واحد . وما من شك في أن صلتنا بهذا التراث العظم كانت تتقلع حين عدت علينا خلدب العثمانيين وكوارث الاستعمار البغيض ، ولذلك كان طبعيا حين قلعت ثورتنا الجيدة أظفاره وودت إلينا قواها أن نعود إلى الاتصال الحي الخصب بتراثنا الذي تخلقت فيه عربتنا وقوميتنا ووجدتنا ، حتى نستأنف دورنا الحضاري التاريخي من وهي أصيل بقوتنا الذاتية ومقوماتنا الراسخة .

وكلنا نعرف أنه من بنا زمن كنا ننشر فيه أطرافا من تراث أسلافنا دون تحقيق علمي دقيق ، ثم

الجهود الجسدية والعلمية والفلسفية والدينية ، وهو جهد خلاق بكل تجلته وكل نداء لفانياته النبيلة وما يحمل في طياته من إيمان بماضينا المريق وأنسابنا نهضتنا الحاضرة لا تقطع الأوامر بيننا وبين أمتنا بل توثقها ونحكمها بكل ما أدركنا من حكمة وقوة . وفي ذلك أكبر الدلالة على أننا نتدفع في طريقنا إلى النهوض عن بصيرة ، إذ نقبل على الثقافة العربية المتنوعة نترجمها ونعربها ، وفي الوقت نفسه نقبل على ثقافتنا العربية الموروثة نحققها وننشرها ، حتى نتمثل تمثلا دقيقا شخصيتنا العربية بكل مقوماتها وطوايعها التي لبنت لها على مر الزمن من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل .



معروف أن ثقافة أسلافنا المتعمقة في القدم لتبت مع الفتح الإسلامية ثقافات الأمم الأجنبية وسرعان ما أسافتها ، بل سرعان ما توهجت نارها وملأت الأرض علما ونورا ، فقد مضت ترسسل أضواءها إلى كل مكان ، وسقط منها كثير إلى الغرب ، لا في مجال العلم والفكر فحسب ، بل أيضا في مجال الفن والشعر ، على نحو ما هو مشهور عن شعر التروبادور البروفانسيين وتأثرهم بأغاني الحب العذري العربي ، سواء في المضمون أو في الصنعة الشعرية . وظل الغرب طويلا يرسل شبابه إلى قرطبة ومدن الأندلس وصقلية يتزود من فروع

ويعرف أن ثقافة أسلافنا المتعمقة في القدم لتبت مع الفتح الإسلامية ثقافات الأمم الأجنبية وسرعان ما أسافتها ، بل سرعان ما توهجت نارها وملأت الأرض علما ونورا ، فقد مضت ترسسل أضواءها إلى كل مكان ، وسقط منها كثير إلى الغرب ، لا في مجال العلم والفكر فحسب ، بل أيضا في مجال الفن والشعر ، على نحو ما هو مشهور عن شعر التروبادور البروفانسيين وتأثرهم بأغاني الحب العذري العربي ، سواء في المضمون أو في الصنعة الشعرية . وظل الغرب طويلا يرسل شبابه إلى قرطبة ومدن الأندلس وصقلية يتزود من فروع

مصطلح الحديث وعلم الرجال وما يتصل بهم من جرح وتعديل . وبلغ من تشدد الأسلاف في التوثيق من نسبة الحديث إلى الرسول عليه السلام أنه حين تكثر التأليف فيه وتكثر تلاميذهم اشتراطوا في التلميذ أن لا يروى كتاب استاذة ، إلا إذا كان قد سمعه عنه سماعا محققا ، وأن يبتدئ قوله مع كل حديث بكلمة « سمعت » أو « قال لنا » أو « أنبأنا أو « حدثنا » أو « أخبرنا » أو « ذكر لنا فلان » .

وان لم يكن يسمع الكتاب من استاذة أو شيخه وكان قد قرأه عليه فحينئذ يبتدئ حديثه بكلمة « قرأت » أو « حدثنا قراءة عليه » ولا يجوز بحال أن يقول : « حدثنا » . ومنزلة ثالثة في الرواية هي « الإجازة » ، وهي أن يأنز الاستاذ لشخص بأن يروى عنه مؤلفاته أو مروياته ، وهي دون السماع والقرأة رتبة ، ومنزلة رابعة هي « المناولة » وهي أن ينال الأستاذ تلميذا كتابا من سماعه ويقول له « اقرأ هذا عني » . ووضح ما في ذلك كله من الدقة البالغة في إحاطة الحديث النبوي بسياج متين في أثبات نسبته للرسول نسبة لا يداخلها أي ريب . وعلى من طعنوا بدراسة الأحاديث الصحيحة متوا بدراسة الأسانيد المرووعة ، فنتبعوا التميمين والمحدثين من كل صنف ، وأفردهم بالمصنفات ، كما هو شأنهم على نحو ما هو معروف عن كتاب « الآلية المرووعة » للسويعي .

ولعل في ذلك كله ما يبدل بوضوح على مآكل لرواية الحديث النبوي من تحر بالغ ، هو غاية ما يصل إليه العقل في إثباته التاريخي وتوثيقه والتحقق من صحة نسبته إلى الرسول الكريم ، وقد ظلوا لذلك يجتهدون المشاهدة قطب الذي يدور عليه ، ولم يكتفوا بها ، إذ ظلوا أيضا شهادات المناولة والإجازة والقرأة والسماع . واشتراطوا في الشيخ الذي يملئ الأحاديث وتحمل منه أن يكون قد اشتغل بالحديث رواية ودراية وعرف شيوخه وطبقات رواته طبقة بعد طبقة ، ويتسول التاج السكي في كتابه « معيد النعم ومبيد النقم » : « إنما المحدث من عرف الأسانيد والعلم وأسماء الرجال ، والعالى والنازل ، وحفظ مع ذلك حيلة مستكرة » . وسمع الكتب الستة (صحيح البخاري وصحيح مسلم وسنن أبي داود وسنن النسائي وجامع الترمذي

أخذت تظهر صفوة من علمائنا تحكم ما تنشره من هذا التراث احكاما تماما ، واجمعة في كل نص تحققه إلى مخطوطاته المختلفة ، ومقابلته له على أصوله وفروعه المشتمية ، غير أن ما نشرته كانه لا يعدو جدولا صغيرا من نهر تراثنا الكبير الذي تزخر به المكتبات في الشرق والغرب والذي يصد بمشرات الألوف في الآداب والعسولم والدراسات الدينية والفلسفية . وانه ليعمل ضخيم أن نحاول بكل ما نستطيع نشر هذا التراث ، وأن تكفل له الدولة كل الوسائل لانفاذه ، وأن ينهض بذلك علمائنا الأفاضل من الشيوخ والشباب ، مقتبطين باداء هذا الواجب وما يكلفهم من عناء شاق ، إذ يرونه حقا عليهم لامتهم في نهضتها الحاضرة حتى تتجسلى لها حقائقها الحضارية وتضطرهم شغلها في صدرها اضطرارما .

٢

ولعل أول ما ينبغي الوقوف عنده حين نتحدث عن تحقيق تراثنا الأدبي وغير الأدبي ما وقع في وهم كثيرين من أن المستشرقين هم الذين وضعوا قواعد هذا التحقيق العلمية مستقيمين فيها بما وضعه العلماء عندهم من قواعد في نشر النصوص اليونانية واللاتينية ، وهي قواعد ترد إلى الكتب من نسبة النص إلى صاحبه وجمع مخطوطاته ومقابلته بينها في الهوامش ، مع وضع رموز مختلفة تشار بها إلى تلك المخطوطات .

والواقع أن هذه القواعد لم تفت أسلافنا . بل لقد بلغوا فيها من الدقة والاحكام ما لم يلبسه المستشرقون ، ذلك أنهم متوا يرواية الحديث النبوي والتحقق من صحته منذ الصدر الأول من تاريخهم ، وهي ضاية دفعتهم إلى التوثيق من مصرفة رواته وكل ما يتصل بسيرتهم وحفظهم ، حتى إذا اشتبهوا في صدف راو رفضوا روايته وإذا اشتبهوا في حفظه شفعوه حتى لو لم يكن عليه مطعن في صدقه . ومضوا ينزلون الأحاديث الصحيحة في طبقات وكذلك الأحاديث الضعيفة والسقيمة والزائفة ، ووضعوا لها القابا . وفروا ما قد يكون بين مضامينها من تخالف وتعارض ، وميزوا متواترها ومشهورها وما نقله الثقات من الثقات من الرسول صلى الله عليه وسلم ، وما ذكره كل راو عمن روى عنه من حاله وعدالته ومن الزمان الذي لقيه فيه والمكان . ونشأ عن ذلك علمان كبيران هما علم

يسوق كلامه في اجلال لصاحبه يصور روح اسلافنا العلمية وما السميت به من تواضع رفيع . أما ابن مالك فانه يسوق سماعه على هذا النمط : « سمعت ما تضمنته هذا الجلد من صحيح البخاري ، رضى الله عنه ، بقراءة سيدنا الشيخ الامام العالم الحافظ المتقن شرف الدين أبي الحسين علي بن محمد بن أحمد اليونيني رضى الله عنه وعن سلفه ، وكان السماع بحضرة جماعة من الفضلاء ناظرين في نسخ معتمد عليها . فكلما مر بهم لفظ ذو اشكال بينت فيه الصواب ، وضبطته على ما اقتضاه علمي بالعربية ، وما اتفق الى بسط عبارة واقامة دلالة اخرت امره الى جزء استوفى فيه الكلام مما يحتاج اليه من نظير وشاهد ، ليكون الانتفاع به عاماً واليسان تاماً ان شاء الله تعالى . كتبه محمد بن عبد الله بن مالك حامد الله تعالى . » وأنفذ ما وعد به في هذه الشهادة من تأليف كتاب ييسر فيه بعض المسائل اللغوية والنحوية في أطراف من الفاظ الحديث ، مستشهداً لها بكثير من النصوص الشعرية ، وسماء شواهد الصحيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح . »

وأما اليونيني فانه يسوق شهادته لابن مالك على سماع نسخته منه بهذه الشكالة : « بلغت مقابلة وتصحيحاً واسماً بين يدي شيخنا شيخ الإسلام حجة الدين ، مالك أئمة الأدب ، العلامة أبي عبد الله ابن مالك الطائي الجبائي ، أمد الله تعالى عمره ، في المجلس الحادي والسبعين ، وهو يراعي قراءتي ، ويلاحظ نلقي ، فما اختاره ورجحه وأمر باصلاحه اصلحته وصححت عليه ، وما ذكر أنه يجوز فيه اعراباً أو ثلاثة كتبت عليه معاً . فاعلمت ذلك على ما أمر ورجح ، وأنا اقبل بأصل الحافظ أبي ذر والحافظ أبي محمد الأصيلي والحافظ أبي القاسم الدمشقي ، ما خلا الجزء الثالث عشر والثالث والثلاثين فاثمنا مقدومان ، وأصل مسموع على الشيخ أبي الوقت بقراءة الحافظ أبي منصور السمعاني وغيره من الحفاظ وهو وقف بخاتمه السيساطي . وعلمامات ما وافقت أنا ذر « ه ه » والأصيلي « ص » والدمشقي « ش » وأنا الوقت « ظ » فليعلم ذلك . وقد ذكرت ذلك في أول الكتاب في فرقة لتعلم الرموز . كتبه علي بن محمد الهاشمي اليونيني ، عفا الله عنه « . وفي الفرقة أو الورقة التي أشار اليها اليونيني رموز أخرى تبلغ خمسة عشر رمزاً ، وهي تشير بدورها الى

وسنن ابن ماجه) ومستند أحمد بن حنبل وسنن البيهقي ومعجم الطبراني ، وضم الى هذا القدر الف جزء من الأجزاء الحديثة . هذا أقل درجاته ، فإذا سمع ما ذكرناه ، وكتب الطباقي ، ودار على الشيوخ وتكلم في العلل (التي قدح في مصححة الحديث) والوفيات والأسانيد كان في أول درجات الحديثين . » وقد توسعوا سعة شديدة في تتبع العلل التي توهم الحديث وتضعفه سواء من حيث طرقه ورواته أو من حيث متنه ومضمونه .

وعلى هذا النحو وضع اسلافنا من الحديث أدق القواعد للتثبت من نسبة الحديث النبوي وصحته وتبين زائفه ومنحوله ، وبالمثل وضعوا الاداة النامة الكاملة لاخراج مصنفات الحديث في أتم مسورة علمية . ولعل خير ما يمثل عملهم في هذا الجانب اخراج حافظ دمشق اليونيني في القرن السابع الهجري لرواية صحيح البخاري ، وكان مما اغراه بهذا الاخراج أن ابن مالك امام النحاة في عصره هاجر من الأندلس واستقر بدمشق ، فاتفق معه أن يروي صحيح البخاري تحت سمعه وامام بصره ، حتى يكفل لافلاذه كل ما يمكن من دقة ولحركاتها اللغوية والاعرابية كل ما يمكن من صحة . ولم يكتف اليونيني في عمله بنسخة واحده بل ينفذ في نسخ صحيح البخاري ، بل مضى بجمع وقت النسخ في العالم العربي ، واختار منها نسخة كتابته في نسخة بمدرسة أقيما أص بال القاهرة ، وجعلها أصلاً لاخرجه الكتاب ، وقابلها على أصل مسموع للحافظ أبي ذر الهروي ، وأصل ثان مسموع للحافظ أبي محمد الأصيلي ، وأصل ثالث مسموع للحافظ أبي القاسم ابن عساکر الدمشقي ، وأصل رابع مسموع على الشيخ أبي الوقت بقراءة السمعاني وغيره من الحفاظ . ونهض بهذا الصنيع في واحد وسبعين مجلساً ، كان يجواره فيها ابن مالك للرجعة والتصحيح ، وامامه جماعة من الفضلاء يسمعون منه ، وينظرون في نسخ معتمدة من الكتاب . وبذلك كان اخراج اليونيني له أصح اخراج وأدق له ادق اداء ، مما حمل نسخته وفرعاً تنتشر في العالم الإسلامي . قد طعت في العصر الحديث - وذاعت - نسخة فرعية عالية النسبة لنسخته ، وهي نسخة نخط ابن مالك ، وتراه يسجل على ورقة يجزئها الأخير سماعه لها من اليونيني ، كما يسجل اليونيني شهادته له بذلك ، وكل منهما

زيف روايتهم العلماء الالباب ورفضوها رفضاً باتاً ، بينما ارتضوا رواية الفضل الفسي والاصمعي وأبي زيد وأضرابهم من الرواة الموثقين الذين لا تشوب روايتهم أى شائبة ، وهم وتلاميذهم الذين لا يشك فى تقنتهم وأمانتهم من مثل ابن الاعرابى وأبى عمر والشيبانى وأبى حاتم وأبى عبيد ، هم الذين أخذت عنهم اللغة والشعر والأخبار والأيام .

وما زال تحقق الشعر القديم يحصى ويبحث ويتحن سنده ومنتنه حتى وضع ابن سلام فيه كتابه : « طبقات فحول الشعراء » الجاهليين والاسلاميين ، وهو خلاصة لما استقر بين علماء البصرة من نصوص هؤلاء الشعراء الوثيقة ، وتراه فى مقدمته ينص على أن العلماء بالشعر يستطيعون بملكاتهم المردية أن يميزوا بين جيد وروديته وصحيحه وزائفه ويتحدث حديثاً مفصلاً عما دخل روايته من انتحال على السنة القبائل التى كانت تريد التزيد فى اشعارها ومفاخرها ، وعلى السنة الرواة الوضاعين من الموالين ، يقول : « لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها وآثارها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت مقاديرهم وأشعارهم وارادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على السن شعرائهم . ثم كانت الموالاة لاولئك الاشعار وليس بشكل على اهل البصرة بذلك ، لا ما وضع المولدون ، وانما مغل بهم أن يقول الرجل من اهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الاشكال » . وانما يقول بعض الاشكال ، لانهم كانوا لا يزالون يفتضون ما يسمعونهم بأذواقهم المرفهة حتى اذا رأوا فيه شائبة وضع رفضوه ، وبضرب مثلاً لذلك : شعر عتمة بن نويرة الشاعر المخزوم المعروف ، فان بعض علماء البصرة استنشد ابنه داود ما نظم من اشعار ، وسرعان ما عرف انه بتزيد على ابيه بأشعار يصنعها ويضيفها اليه . ومعنى ذلك أنهم كانوا ينظرون فى الرواة وفق النصوص نفسها ، حتى يتفوقوا مما يروون ومن صحة نسبته الى قتاله . وكانت خبرتهم تهبهم دائماً - كما يقول ابن سلام - الى معرفة ما يموهه الرواة الوضاعون المولدون الذين يضعون على السنة القديمة ما لم يقولوه . وكانوا كلما اتهموا قصيدة نصروا عليها ، وفى كتب اللغة والأدب وشروح الشعر مادة وافرة من ذلك .

رواة آخرين لصحيح البخارى ونسخهم ، منها : « هـ » للكشميين و « حـ » للحوى و « دـ » للمستمل و « عـ » للسسماني و « جـ » للجراني و « هـ » للحموي والكشميين و « سـ » للمستمل والكشميين .

وإذن فعادوا بقى المستشرقين من قواعد فى تحقيق النصوص ؟ أن كل ما يضاف اليهم سبقهم اليه اسلافنا فى صورة لعلها أكثر تحرياً ودقة وأصالة ، بل من الواضح انها كانت أدق وأوفى وأصوب ، إذ استحال توثيق النسبة فى الحديث النبوى الى علم مصطلح الحديث وعلم الرجال ، واستحال اخراج مصنفات الحديث الى أصول دقيقة ومناهج صارمة فلا بد أن تجمع النسخ الوثيقة ، ولا بد أن تتم بينها المقابلة وأن يثبت الشيخ للفروق بين النسخ واما اليها رموزاً مختلفة بقصد الاقتصاد والتسهيل على القارئ ، ولا بد للمخرج أو المحدث الذى يخرج كتاباً من كتب الحديث أن يستوفى الشروط التى أتم بها - فيما اسلفنا - النجاج السبكى ، وجدير به أن يعرض اخراجه للكتاب حين يحاول التوضيح على ما من لغة اللغة والنحو يصير بدقائقهما ، حتى لا يدخل على صلبه خطأ أو تحريف أو تصحيف . وحتى من يروى للحديث كتاباً لا يقبلون منه روايته ، الا اذا شككوا قد جعل من أحد حفاظه على شهادة تجيز لهم الرواية ، وكذلك الشأن حين يروى مصنفاً من المصنفات المشهورة المتداولة بين العلماء .

٣

وهذه القواعد السديدة التى وضعها المحدثون للتوفيق من صحة الحديث النبوى ودقة رواية مصنفاته واخراجها على خير وجه على طبقها اسلافنا من العلماء بالعربية والشعر القديم - منذ العصر الاول - تطبيقاً واسعاً ، حتى يتفوقوا عندها الزيف والمنحول ، وبدأوا ذلك بتمييز الرواة المتهمين من الموثقين ، والنص دائماً على الاولين من أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر ، وقد اشتهرا بأنهما كانا ينحلان شعر الشاعر غيره ويزيدان فى الأشعار ، واشتهر خلف بوضعه على الشنقرى لاميته المشهورة ، وأنه هو الذى نحل تابيط شراً لاميته فى رداء خاله ، وايضا فانه وضع على شعراء قبيلة عبد القيس شعراً كثيراً . ووراء حماد وخلف كثيرون متهمون ،

« أقفر من أهله ملحوب » . وتوقف بإزاء حسان بن ثابت قائلا : « قد حمل عليه ما لا يحمل على أحد ، لما تعاضدت قريش واستبنت وضموا عليه أشعارا كثيرة لا تليق به » . وفي ذلك كله أكبر الدلالة على مدى احتكام اللغويين ورواة الشعر القديم للمقاييس التي وضعها المحدثون في تصحيح الأشعار وتوثيق نسبتها إلى الشعراء القدماء .

وعلى نحو ما تشدد المحدثون في رواية الحديث النبوي وأن يكون أساسها اللقاء والمشافهة كذلك تشدد علماء اللغة والشعر فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من مصنف مكتوب ، بل لابد أن يكون أساسها الأخذ عن عالم ثبت في الرواية وفي الثقة . وقد مضوا يعثون عثابة بالغة بالأسناد على نحو ما عنى المحدثون ، بحيث لا تصل إلى أبي الفرج الأصبهاني في كتابه « الأغاني » حتى نجد مع كل خبر وكل شعر سنده من الرواة الذين حلوه على مر الأزمنة ، وهو يستهل السند دائما بكلمة « حدثنا » أو « أخبرنا » وإذا كان للشعر أو للخبر روايتان أحدهما جيمعا صنيع المحدثين ، حتى يستطيع القاري أن يقابل بين الروايتين وما يطوى فيهما من تفاصيل من أشعار مزبدة . والسند لا يلقى النقاء دون فحص ، ولا لم تكن هناك حاجة إلى ذكره ، فهو كما يلقى لكل تنوُّق من صحة الخبر أو الشعر ، بالهبط على بعض ما يتوَقَّع المحدثون من رواية الحديث ، فمن كان متحفا من رجال السند نص عليه أبو الفرج ، ورفض روايته على نحو رفضه لكثير مما يرويه ابن الكلبي وابن خردادبة . وكثيرا ما يدفعه فحسه لبعض الأشعار إلى الشك فيها والانتهاز ، وحينئذ يفرغ إلى دواوين أصحابها ، كي يطعش قلبه ، فإن لم يجدوها فيها ظل ينقب عنها حتى يهتدى إليها ويعرف ناطقها معرفة القين ، فمن ذلك أن يروي عن بعض الرواة شعرا للأشعث الكبير وبشك فيه ، فيراجع ديوانه برواياته المختلفة ، ولا يجده فيها ، فيراجع شعر كل من سعى باسم الأشعث ، وما يزال ينقب حتى يهتدي التنقيب إلى أنه لشاعر عباسي يسمى ابن الولي . وقد لا يهتدي البحث إلى صاحب الشعر الذي اتهمه وحينئذ يحكم ذوقه وفقهه بأساليب الشعراء وصيغاتهم ، من ذلك أن تراه يتوقف بإزاء قصيدة رواها بعض الرواة لأمرئ القيس قائلا : « أظنها منحولة لأنها لا تشاكل كلام امرئ القيس ، والتوليد فيها بين » . ومن ذلك أن

ويقف ابن سلام إزاء رواية الأخيار والسير ، ممن لا يضعون الشعر بأنفسهم ، لأنهم تموزهم ملكته ، غير أنهم حاولوا منه كل غشاه وكل زيف ، لما ينقصهم من البصر به والدقة في تمييز الموثق منه والموه ، ويضرب مثلا لذلك ابن اسحق ومارواه في السيرة من أشعار غشاة ، وأخرى زائفة أنطق بها الأمم البائدة ، يقول : « وكان من أقصد الشعر وهجته وحمل كل غشاه منه محمد بن اسحق بن يسار مولى آل مخزومة بن المطلب بن عبيد مناف ، وكان من علماء الناس بالسير » . فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لا أعلم إلى بالشعر ، أوتي به فأحمله ، ولم يكن ذلك له علما . فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد ولمود ، فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر أنبا هو كلام مؤلف معقود بقواف ، أفلا يرجع إلى نفسه ، فيقول : من حمل هذا الشعر ومن آداه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول : « فقطع دابر القوم الذين ظلموا » أي لا بقية لهم » وقال أيضا : « وإنه أهلك عادا الأولى وثمود فما أبقى » وقال في عاد : « فهل ترى لهم من باقية » وقال : « وقرونا بين ذلك كثيرا » وقال : « ألم تأتكم نبا الذين من قبلكم فوم نوح وعبد الوهيد والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله » . وقد يعقب ابن هشام في السيرة النبوية ابن اسحق ، وشك في نسبة كثير مما رواه ، أو صحح نسبته ، راجعا في ذلك إلى العلماء الثقات .

وواضح أن رواية العربية والشعر الموثقين من أمثال ابن سلام كانوا يفحصون ما تضيفه القبائل إلى شعراتها من أشعار ، ويرفضون ما يثبت عندهم زيفه ، كما كانوا يرفضون رواية الرواة الوضاعين ممن يحسنون صوغ الشعر ، ويصنعونه على القدماء ، وبالتالي كانوا يرفضون ما يحمله رواية السير والأخبار من أشعار شئة سقيمة ، ارتفعوا ببعضها إلى الأمم البائدة في غير احتراس ولا احتياط . وأخذ ابن سلام بعد ذلك يعرض الناهين من شعراء الجاهلية والإسلام ، وهو تارة يذكر للشاعر القصائد التي صحت نسبتها له ، وتارة يذكر بعض ما اتحل عليه من بيت أو أبيات ، من ذلك نصه على أنه لم يصح لطرفة بأبدي الرواة الموثقين سوى عشر قصائد ، وأنه لا يعرف لعبيد بن الأبرص سوى قصيدته :

ويفحصون أسانيده ومادته ، وتاريخ شيوخه والمكان الذى شاع منه وذاع ، حتى يتوثقوا من نسبته للخليل أو عدم نسبته . اما المكان الذى ذاع منه فعرّفوا أنه خراسان ، فهو ليس البصرة دار الخليل ومستقره ، واما الزمن الذى ظهر فيه فوجدوه زمنا متاخرا عن عصر الخليل اذ ظهر حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة أى بعد وفاته بنحو ثمانين عاما . ورجعوا الى أسانيده فوجدوا المعجب ، اذ وجدوا مؤلفه يروى عن الأصمعي وابن الأصرابي وهما من الجيل التالى للخليل ، فهل يعقل أن يروى سابق عن متأخر ؟ بل لقد وجدوه يروى عن المسعرى عن أبي عبيد وقد توفي الخليل سنة سبعين ومائة يشما ولد أبو عبيد سنة أربع وخمسين ومائة وتوفي سنة أربع وعشرين ومائتين فلا يعقل أن يكون الخليل قد روى عنه فضلا عن تلميذه المسعرى . ومضى هؤلاء العلماء يستقصون كتابات جيلين من اللغويين بعد الخليل : جيل الأصمعي وأبي عبيد وابن الأبرام وجيل ابن حاتم وابن السكيت والرياشي فوجدوهم لا يتناقون عن الخليل في اللغة شيئا ، ولو أنه خلف حقا معجم العين لزيّنوا كتبهم بالثقل عنه .

ولم يكف هؤلاء الفاحصون للمعجم بالوقوف عند أسانيده ، فقد فحصوا مادته ومنتته ، فلاحظوا اختلافه باختلاف المتناولة في العالم العربى وكثرة الاختلاف والتباين في نونه ، مما جعل علماء اللغة الإثبات لا يلتفتون اليه حين ظهوره ، ولا يستجيزون لأنفسهم رواية حرف منه . وتصمدى الزبيدى في مختصره لفحص ما يحمل من عتاد لغوى فحصا دقيقا ، وإذا هو يقطع بأن هذا العتاد نفسه يحمل الشهادة الصادقة على أن المعجم ليس من صنع الخليل ولا من عمله ، اذ وجد جميع ما فيه من معانى النحو لا يجرى على مذهب البصريين واستاذهم الخليل ، إنما يجرى على مذهب الكوفيين ، مما يتفق نسبته الى أى عصرى فضلا عن الخليل نفسه ، وكذلك الشأن في التصاريح فإن جوابات كثيرة منها تستمد من مذهب الكوفيين . وأيضا فإنه وجد فيه اختلافا واسما في الأبنية والاستقاقات لا يمكن أن تصدر عن عالم نحوه ، بل عن شذا شيئا من النحو . وبذلك كله طلع ، في نسبة المعجم الى الخليل ، أوحد العصر - كما نقل - الذى لم ير نظيره ، وقدم الدهر الذى لم يعرف عدله ، الذى بسط النحو ومد أطباعه وسبب عله وفتق معانيه

نراه يتهم شعرا ينسب للاحوص الانصارى محتجا بأنه « ساقط سخيف لا يشبه نمط الاحوص » والتوليد بين فيه ، ويشهد على انه محت .

وإذا كان علماء الشعر واللغة قد بدلوا في توثيق الشعر القديم كل ما استطاعوا من جهد مستفيضة بجهود المحدثين في نقد الرواة ومتون الحديث فانهم بدلوا نفس الجهد في توثيق المصنفات اللغوية والإدبية المعروفة في القدم ، لما كان يحدث أحيانا من أن علماء من العلماء يمسى على تلاميذه املاوات في أحد الموضوعات ولا يدونها بنفسه ، إنما يدونها بعض هؤلاء التلاميذ ، وينسبها اليه . وأحيانا كان يرسم خطة لكتاب ويأذن لبعض أصحابه أو تلاميذه في تصنيفه ، فيغض الأمر ولا يدري أهو من تصنيف تلميذه أم من تصنيفه . ومن الكتب التى توضح ذلك كتاب « العين » المنسوب الى الخليل بن أحمد رافع صرح النحو ومشيده بنيانه وأركانه ومؤسس علم العروض وواضع أوزانه وتفاعيله ، وقد اقام له دوائر بهرت الفطن والمقول بادارته فيها أجزاء التفاعيل ، فإذا هي تحصر أوزان الشعر العربى المستعملة وتضم أوزانا أخرى على قياسها مهمة لم يستعملها العرب . وهو صنيع يدل دلالة قاطعة على اتقانه للعلوم الرياضية وتمثله لمنهجية التباديل والتوافيق تمثلا منقطع النظر . ويطبقا نفس الأسلوب في المنهج الذى وضع على أساسه مصنفه العين المرتب على مخارج الحروف . وقد سمي باسم أول حرف فيه ، وأحصيت كلمات اللغة وحصرت فيه حصرا دقيقا بتقاييب كل الصيغ الثنائية والثلاثية والرابعة والخامسة ومزجياتها ، بحيث يستوفى كل الكلمات التى تطلعت بها العرب والاخرى المهمة التى لم تنطق بها ولا جرت في لسانها وكلامها . وهذا الحصر اللغوى الذى استغلت فيه نظرية التباديل والتوافيق على نحو ما استغلت في أوزان الشعر جعل نفرا من القدماء يظنون أن المعجم من صنع الخليل ، وذهب نفر آخر الى أنه من صنع تلميذه الليث بن رافع بن نصر بن سيار ، وأن الخليل نهج له الطريق وسار فيه ، وقال آخرون : بل هو من صنع كثير من العلماء ، وأنه لم يؤلفه عنهم مشافهة ، إنما تداوله الأراؤن وتناقلوه ، مما أدخل عليه كثيرا من الخلط والاضطراب .

واتبرى علماء مختلفون ، في مقدمتهم ، الزبيدى اللغوى الألدلى الذى ألف مختصرا للمعجم بدرسونه

العلم ، حتى تؤخذ اللغة والشعر عن رواتهما الأثبات بنفس الفاظهما وصورتها التفصيلية والنحوية ، وتشددوا في ذلك فلم يقبلوا رواية من صحفى كما أسلفنا وهو الذى يأخذ روايته وعلمه من المصحف المخطوطة من غير أن يلقى فيها العلماء مخافة أن يقع في خطأ بسبب اشتباه الحروف ، وسوا مثل هذا الخطأ بالتصحيف . وعلى أساسه اخضعوا المادة اللغوية والشعرية التى رواها أئمة اللغة والشعر لتحقيق واسع ، حتى ينفوا عنها كل ما دخلها من تصحيف وتحريف ، وصنفوا في ذلك كتباً مختلفة ، من أشهرها كتاب « لأبى أحمد العسكري » وهو يسجل فيه ما حدث من تصحيف في أسماء بعض الرواة المتصلين في الأسانيد وفي بعض الفاظ الأسماء وفى كتاب الخصائص لأبى جنى والزهر للسيوطي من ذلك فصلان طريقان تعقبا فيهما سقطات الجلة من العلماء .

يخفى مع الإملاء كانوا يراجعون ما يلقى ويحققونه ويحفظونه ، مهما كان صاحبه من العلم والحفظ والدراية والرواية ، وكثيرا ما كان المولى يكرر على تلاميذه ما يلقى ، وكان يضيف أحيانا في المرة الثانية أو في كل مرة تالية إضافات جديدة ويحدث أن يعمل على بعض التلاميذ الرواية الأولى ، ويعمل الآخرون الرواية الثانية أو روايات أخرى تالية ، على نحو ما هو معروف من كتاب « الموطأ » للإمام مالك بن أنس ، فإنه ظل يملكه على تلاميذه نحو أربعين عاما ، وهو يعدل في بعض أبوابه وينقح في أحاديثه ، ولذلك اختلفت رواياته باختلاف الزمن الذى تلقوه فيه عنه ، وأشهر رواياته رواية يحيى ابن يحيى الأندلسي ورواية محمد بن الحسن الشيباني البغدادي ، وهما يختلفان اختلافات كثيرة . وحدث هذا نفسه في كثير من المصنفات التى أملاها علماء اللغة والشعر ، على نحو ما يلقانا في كتاب الإبل للأصمعي وقد نشر من روايتيهن أحدهما ضعف الأخرى . ومن خسر الكتب التى تصور إضافات المام وهودهم الى ما يملونه بالتنتقيح والتهديب كتاب « الباقوت في اللغة » لأبى عمر الطرزي ، فقد انتدأ بإملاله على الطلاب بمسجد المنصور ببغداد في يوم الخميس ليلة بقت من المحرم سنة ست وعشرين وثمانمائة ، ومضى في الإملاء مجلسا مجلسا حتى انتهى إلى آخره . وأخذ تلاميذه

حتى بلغ أقصى حدوده وانتهى الى أبعد غاياته . على أنه إنما طعن في الفاظ المعجم وحشوه ، أما رسم منهجه فأبقاه للخليل ، كما أبقاه غيره ممن طعنوا في الكتاب ، ولم يصرحوا جميعا بسبب هذا الإلقاء ، وسببه ما أسلفنا من أن هذا المنهج يلقى بمنهج الخليل في استقصائه لأوزان الشعر المرصبي . فالنتيجة أن جميعا يستلهمان نظرية التباديل والتوافق الرياضية في حصر جميع الأوزان والألفاظ المستعملة في الطرفين والمهملة ، فحرى أن يكون راسمها واحدا .

وأوضح من ذلك مدى ما كان يأخذ به أسلافنا أنفسهم في التوثق من صحة النسخة في المصنفات اللغوية ، وبالمثل كانوا يتوثقون من نصوص الشعر ورواياتهم ، وهو توثق لا يفتقد عند الأسانيد فحسب ، بل يمتد أيضا الى المتن ، محتاطين في ذلك أشد الاحتياط ، وكانوا لم يعد هناك من فارق بين ما يقرأ على الحديث النبوي من علل ومراسد وما يقرأ على النصوص اللغوية والأدبية ، بل لقد طبقت كل المراسد والعلل التى نمرقها في علمي مصطلح الحديث والرجال ، فإذا رواة اللغة والشعر يحصون بأدوات التعديل والتجريح ، فمنهم عدول صادقون تقل روايتهم ومنهم متهومون وفيهم أعوان ترفض روايتهم رفضا باتا ، وحتى الأدويان وجدوا بينهم شخصا يلح أو يكرس الشعر لولا يقن المصنف ضعفه وردوه . ونفس اللغة والتجريح يطبقون على ضوء القواعد التى وضعها المحدثون للتثبت من صحة الحديث ، فميزوا بين الصحيح الثابت منها وما لم يصح ولم يثبت ، كما ميزوا بين المتواتر فيهما وهو ما يبلغ عدد رواياته حدا لا يجوز فيه الاتفاق من مثله على الكتب ، والإحاد وهو ما تفرد بروايته بعض أهل اللغة والشعر ، والمرسل وهو الذى سقط فيه الرواة بين رواية الأخير ومن أسندت إليه حكايته ، والنقطع وهو ما سقط في أسناده رآه من روايته ، والفرد وهو ما ينفرد بروايته رآه واحد . وفي كتاب الزهر للسيوطي من ذلك كلمة وإقرة . وطبقوا أيضا ما مر بنا عند المحدثين من طرق حمل الحديث وأخذة عن روايته وهى السماع والقراءة والإجازة والتأولة ، واشتد على كل مصنف لكتاب يروى فيه حفا من اللغة أو الشعر أن يمزوه الى قائله من العلماء مبيها مؤلفه الذى ذكره فيه . وظلوا حتى القرن الرابع الهجرى على الأقل يعدون الإملاء - كما عدته المحدثون - أعلى مراتب

النصوص والمصنفات وصحة نسبتها إلى أصحابها ، وهي مناجح - كما رأينا - أدتهم اليهسا فظنهم الصحيحة ويصاثرهم السديدة وعقولهم السليمة . وأول ما ينبغي أن نستضيء به تحقيقهم لكتاب العين ونسبته إلى الخليل الذي لخصناه فيما أسلفنا ، فلا يكفي أن نجد مخطوطة عليها عنوان كتاب واسم صاحبه ، ونبادر توا إلى نشره ، بل لا بد أن نتوثق من صحة العنوان وأن الكتاب حقا من كتب العالم الذي أضيف إليه ، فقد يكون العنوان مغلوطا ، وقد تكون نسبته إلى من نسب إليه غير صحيحة . ومما يصور خطر ذلك أن أحد المحققين النابغين وجد في المكتبة الوطنية بباريس مخطوطة نحوية منسوبة إلى علي بن عيسى الرامى المتوفى سنة ٣٨٦ للهجرة بعنوان : « ترجمته اعراب آيات ملفزة للاعراب » فعدها طرفة نفيسة للرامى ظفر بها ، ومضى في تحقيقها تحقيقا علميا ، ثم أخذ في طبعها مع تقديمه لها بمقدمة بديعة عن الرامى ، ولم يكد ينتهى من طبع الكتاب حتى عرف أنه مغلوطة العنوان واسم المؤلف ، كما تشهد بذلك نسخة محفوظة منه بدار الكتب المصرية ، فعنوانه الحقيقى « شرح الآيات الشكلى الاعراب » واسم مؤلفه أبو نصر الحسين بن أسد الفارفى المتوفى بعد الرامى بنحو قرن سنة ٤٨٧ للهجرة . واضطر المحقق لذلك أن يعود ، فوضع في أول الكتاب ورقة تحمل عنوانه واسم مؤلفه الحقيقين ، وأن يلحق به الفروق بين نسخته الباريسية والنسخة القاهرة . ولمثل ذلك يحسن بمن يختار كتابا لتحقيقه أن يرجع في اسمه واسم مؤلفه إلى الكتب التى أحصى فيها أسلافنا أسماء المؤلفين ومؤلفاتهم ، مثل فهرست ابن النديم ومفتاح السعادة لطائى كبرى زاده وكشف الظنون لحاجى خليفة ، وكذلك الكتب التى سجل فيها العلماء ما قراوه وحصلوا من المصنفات ، وهى المعروفة باسم « فهرسة ومشيخة ومعجم وبرنامج » ومن أشهرها فهرسة ابن خير الأسيلى . ويحسن أيضا أن يرجع إلى الكتب الحديثة التى منيت بذكر المخطوطات ، ومثلها الجلات ، وقى مقدمة ما يرجع إليه كتاب تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ، وهو موسوعة ضخمة استقصى فيها ما تفتق من التراث العربى في مكتبات الشرق والغرب .

ومن التفاسد بمكان عظيم أن يعثر المحقق لكتاب على نسخة منه بخط مؤلفه ، فإنها حينئذ تحمى

بعد ذلك يقرأون عليه الكتاب وهو يزيد عليه ويتق فيه ، واختار من بينهم نسخة تليده أبى اسحق الطبرى لتكون القدوة الصبنة ، وسميها الطلاب وهو يعرضها عليه . وعاد فأضاف زيادات جديدة ، فى أثناء قراءة الكتاب عليه ثلاث بقتن من ذى القعدة سنة تسع وعشرين وثلاثمائة ، والطلاب بين يديه يرجعون نسخهم ويدخلون عليها كل ما يضيفه أو يصححه . وزاد فى الكتاب بعد ذلك زيادات أخرى صمم أن تكون الزيادات الأخيرة عليه ، واجتمع الطلاب له فى يوم الثلاثاء من جمادى الأولى لسنة إحدى وثلاثين وثلاثمائة ، فاختار من بينهم أبى اسحق الطبرى ، لبقرا نسخته المحررة ، وهم من حوله يمارسون عليها نسخهم ، وأعلن أن هذه هى العرصة الأخيرة للكتاب ، وأملى على الطلاب فى خاتمة ما صورته : « قال أبو عمر محمد بن عبد الواحد : هذه العرصة هى التى تغرد بها الاستاذ أبو اسحق الطبرى آخر عرضة أسمعها ، فمن روى عنى فى هذه النسخة وهذه العرصة حرفا وليس من قولى فهو كذاب على ، وهى من السبابة إلى الساعة من قراءة أبى اسحق على سائر الناس ، وأنا اسمها حرفا حرفا » .

وانما أظننا فى بيان اخراج أبى عمر الطبرى لهذا الكتاب وتعدد هذا الاخراج لئلا على مدى ما كان يأخذ به أسلافنا أنفسهم من تحريف فيما يملون ويصنفون ، إذ كانوا كثيرا ما يعددون إليه بالتفتيح والاضافة ، بالضبط كما نصنع الآن حين نعيد طبع كتاب لنا نشرناه ، فإننا كثيرا ما ندخل عليه تنقيحات وتهذيبات مختلفة . وبذلك تلقى الطبعة المنقحة المهدبة الطبعة السابقة لها ، إذ تعد أصح منها وأكثر دقة . وهذا نفسه كان يلاحظه القدماء ، على نحو ما رأينا آنفا عند أبى عمر المبرز ، فإنه طلب أن تكون عرضة الكتاب الأخيرة عليه الإمام المتبوع لروايته عنه رواية محررة منتقاة فسيحة التنقيح والتحرير ، وكأنما ألفى بها نسخ الكتاب ورواياته السابقة . وعلى نحو ما كانوا يتقحون ويزيدون فى أملاءهم كانوا يصنعون بمصنفاتهم ، ولذلك شاعت فيها المسودات والمبعضات ، ودالما تلقى المبيضة المسودة والعرصة التالية للكتاب عرضته السابقة .

٤

وحرى بنا فى تحقيقنا لتراثنا القديم الادبى وغير الادبى أن نستغنى دائما بمناهج أسلافنا فى توثيق

تملكهم لها ، أو نجد أسماء بعض العلماء الذين قرأوها أما على صفحة العنوان أو في بعض الهوامش ولا يفيدنا ذلك في التوثيق منها فحسب ، بل يفيدنا أيضا في معرفة من تطفها من العلماء ، وإذا كانت لهم مؤلفات تخوض في نفس موضوعاتها نبادر الى اذهاننا توا أنهم ربما استقروا منها في تلك المؤلفات ، ومن خير ما يصور ذلك مخطوطة المغرب لابن سميح التي تحتفظ بها دار الكتب ، فقد كتبها بخطه ، وسجل ذلك على صفحة العنوان في كل سفر من أسفارها ، كما سجل أنه كتبها في حلب لخزانة ابن أبي جرادة المشهور باسم ابن العديم ، وذكر في نهاية كل سفر تاريخ الفراغ من كتابته ، وتقع كل هذه التواريخ بين سنتي ٦٤٥ و ٦٤٧ للهجرة . ونجد على غلاف السفر الرابع منها هذه العبارة للصفيدي المتوفى سنة ٧٦٤ للهجرة إذ يقول :

« طالعاه وانتقى منه مالكة خليل بن أبيبك بن عبد الله الصفيدي ، عفا الله عنه . » وواضح أنه يعني بأنه تملك النسخة وأنه اختار منها في مؤلفاته ، ومن يرجع الى كتابه « الوافي بالوفيات » يجده كثير الاستعداد منها في التراجم الأندلسية . ونجد بجانب كثير من العلماء المصريين يقعون على نفس الوثيقة التي قرأوا الكتاب ، وقد يعينون الزمن الذي قرأوه فيه ، إذ نقرا : « استفاد منه واعيا لملكه أبو الفتح بن دماق عفا الله عنه ورحمه أمين » و « طالعاه أحمد بن عبد الله بن الأوحدي سنة ٨٠٢ هـ » ونجد أسماء أخرى مثل « فتح الله سنة ٨١٠ هـ » و « خليل بن عمر بن المحتاج الاسعدي » وكتب المقرئ : « استفاد منه داعيا لملكه أحمد ابن علي المقرئ سنة ٨٠٣ هـ » . ومن يرجع الى كتابه « الخطط » يجده قد نقل عن ابن سعيد كثير ، ولا يفيدنا تعقب أصحاب هذه التوقيعات في توثيق الكتاب قط كما أسلفنا ، بل يفيدنا أيضا في أنه ربما سقطت من الكتاب بعض أوراق ، نقلها عنه بعض هؤلاء الموقمين ، وربما حدث في بعض أوراقه تآكل أو محو لبعض الكلمات والسطور ، فنبحث عنها عندهم ، إذ ربما نقلوها في مصنفاتهم . وكل هذا حدث في مخطوطة المغرب ، ووجد محققوه في خطط المقرئ ما يداوي سقمه في القسم الذي نشره منه عن السطحات . ونجد على أسفاره صيغة « وقف مكررة نصها : » « وقف هذا الجزء الملك المؤيد أبو النصر شميخ ، على الجامع المؤيدي وأن لا يخرج

الشهادة الوثيقة على مسحتها شهادة لا يرقى إليها الشك . وتكاد تلحقها في الثقة النسخة التي يكتبها عنه بعض تلاميذه ، فإذا كتب له عليها سماعا أو عرضا أو اجازة أصبحت لا تقل عن النسخة الأصلية للمؤلف ثقة ، وكذلك الشأن في النسخة التي قرأ على عالم تحرير ، وخاصة إذا كان الذي قرأها عليه وعارضها لا يقل عنه علما وفضلا ، ويصور ذلك من بعض الوجوه ما يروى عن الجاحظ من أنه « لما قدم من البصرة الى بغداد في بعض قدماته أحدى الى محمد بن عبد الملك الزيات في وزارته للمتعصم نسخة من كتاب سيبويه ، وأعلم باحضارها بعض موظفيه قبل أن يحضرها مجلده ، فقال له ابن الزيات : أوطئت أن خزانتنا خالية من هذا الكتاب ؟ فقال الجاحظ : ما طئنت ذلك ، ولكنها بخط الفراء ومقابلة الكسائي وتهذيب عمرو بن بحر الجاحظ ، فقال له ابن الزيات : هذه أجل نسخة توجد واغريها . فأحضرها اليه ، فسر بها ، ووقعت منه أجبل مربع . »

ومما يوثق النسخة المخطوطة أن يكون قد كتب عليها مسندها وأن يكون رجال السند من العلماء التابعين ، وتمثل لذلك بشرح ديوان حبيب ابن حبيب ، فله مخطوطات مختلفة تحتفظ بها دار الكتب المصرية وغيرها من المكتبات في العالم ، وبينها نسخة وحيدة منسوبة ، إذ نجد على الوثيقة الأولى منها أنها مروية عن طريقين : طريق السمراني ، العالم النحوي المشهور عن ابن الصفار عن السكري عن ابن حبيب ، وطريق أبي الحسن بن العباس بن الفرات عن أبيه عن السكري عن ابن حبيب . وعقب ذكر هذين الطريقين لروايتها كتب عليها أنها سماع أبي الفنائم أحد العلماء القرييين . وهذا السماع بضيف الى سندبها ثقة فوق ثقة ، إذ يعني أن النسخة ليست منقولة عن نسخة مخطوطة ، وإنما هي منقولة عن نسخة مسموعة ، وكان النقل عن المخطوطات مباشرة يفضي الى كثير من النصحيح كما أسلفنا ، وبذلك كله تصبح هذه النسخة المنسوبة من شرح ابن حبيب أغل نسخة وأدقها وأوثقها ، بحيث يحتسم على من يريد نشر ديوان جري أن يتخذها أصلا لنشره .

ومما يوثق النسخة ونسبتها الى مؤلفها أن نجد ما موقوفة على طلاب العلم ، وعادة يكتبون تاريخ وقلها أو نجد عليها أسماء بعض من تملكوها وتاريخ

منه ، ، والى جانبه ختمه ومعروف أنه جلس على أريكة مصر بين عامي ٨١٥ و ٨٢٤ للهجرة .

وإذا فقدنا في النسخة المخطوطة اشارات الوقف والتعليك وتوقيعات العلماء ، كما فقدنا فيها أسانيد روايات وصيغ سماعها وعرضها وأجازتها كانت نسخة غير منسوبة . - وحيث لا يحاول من يريد تحقيقها التوثيق من نسبتها الى مؤلفها بنفسه ، مستعينا في ذلك بوسائل كثيرة كان محل مؤلفها

في بعض نصوصها على مؤلفات أخرى له وسفة أو يروى عن رواة نصت كتب التراجم على أنهم كانوا من أسانيدته ، ونضرب مثلا لذلك كتاب « الدرر في اختصار المغازي والسير » لابن عبد البر النمري القرطبي المتوفى في القرن الخامس للهجرة ، وهو سيرة نبوية ، وبدار الكتب منه نسخة متأخرة ، وحقا نصت كتب التراجم على أن ابن عبد البر ألف في السيرة كتابا بهذا العنوان ، ونجد أبا الخير السخاوي المتوفى سنة ٩٠٢ للهجرة يكتب على هامش إحدى صفحات هذه النسخة : « هذا كتاب ابن عبد البر » ، وأيضاً فإن محمد مرتضى الزبيدي في « مجمع » ١٢٠٥ للهجرة كتب على الورقة الأولى : « نسخة أنه تملكها وأدخلها في وقتها » ، وفي « أن » ١٢٠٥ للهجرة تملكها وتحتاج إزاداً من « ول التوثيق فيها » والتوثيق من نسبها الى مؤلفها ، وادن لا ندان .

مادتها ونستخرج منها الشهادات البينة على صحة نسبها ، وما تكاد تضي فيها حتى نجد المؤلف يشير مراراً الى كتابه عن الصحابة ، ومعروف أن لابن عبد البر في الصحابة كتاباً ضخماً ، هو « الاستيعاب في معرفة الأصحاب » ونجده أيضاً يشير الى كتاب ثان له هو كتاب « التهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد » . وإذا نظرنا في الرواة الذين حصل عنهم مادة الكتاب وجدناهم نفس الرواة الذين حمل عنهم مادة كتابه « الاستيعاب » وهم عبد الوارث بن سفيان وابن الجصور وابن القزبي وابن عبد المؤمن وسعيد بن نصر وابن المدائلة وأحمد بن قاسم التاهرتي وخلف بن سعيد وأبو عمر الباسجي ، وجميعهم نصت كتب التراجم على أنهم أسانيد ابن عبد البر ، وعندهم حمل روايته . وبذلك كله تتوثق من نسبة النسخة اليه توقفاً يدفع عنها الشك والالهام .

وفي كتب أسلافنا ظاهرة عامة ، هي كثرة اقتباس المؤلفين من سبقهم ، وقد يطول هذا الاقتباس طولاً مسرفاً ، وهو سواء طال أو قصر يدخل في الشهادة على نسبة الكتاب المأخوذ منه لمؤلفه وأنها نسبة صحيحة . - وقد ينقل الاقتباس عن نسخة منسوبة ، وبذلك يكون توكيده للنسخة غير المنسوبة ، إذا تطابق مع نصوصها ، أكثر قوة ، ومما يصور ذلك كثرة اقتباسات ابن سيد الناس المتوفى سنة ٧٣٤ للهجرة من سيرة ابن عبد البر الأنفة الذكر في كتابه « عيون الأثر في فنون المغازي والشجائل والسير » فإنه اقتبس منها اقتباسات كثيرة ، بل لقد نقل عنها فصولاً برمتها ، وهو مع كل فصل وكل نقل يصرح باسم ابن عبد البر ، حتى إذا انتهى الى خاتمة سيرته قال أن ما فيها من كتاب الدرر في اختصار المغازي والسير لابن عبد البر رواه عن والده محمد بن محمد بن عبد الله الأشبيلي المصري عن شيخه أبي الحسين محمد بن أحمد بن السراج عن أبي الجراح الششمري عن أبي عبد الله ابن عبد البر فاقباساته ابن من ابن عبد البر منسوبة . وهي من زمن مؤلفها ، حين رسمه ما اقتباساته ونقله عنها . ونراها في النسخة غير المنسوبة . إلا ما قد يعم هي تلك الهموس من سهو أو عدم دقة في النقل . وبذلك تضيف الى صحة نسبة النسخة الى ابن عبد البر صحة مضمونها ومادتها .

ومما يلقي أضواءً قريبة على صحة النسبة في النسخة الحديثة ما يذكر في مقدمتها أو في تضاعيفها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف ، وكان أسلافنا كثيراً ما يهدون مصنفاتهم الى بعض الوزراء أو الأمراء أو الشخصيات البارزة ويصرحون بذلك في فواتحها ، وقد ينوهون بهم دون تصريح بالأعلاء ، ونضرب لذلك مثلاً كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي الذي نشر من نسخة حديثة فإننا لا نكاد نضى في مقدمته حتى نجد مصنفه يدعي لابن تومرت امام دولة الموحدين الذي ادعى أنه المهدي المنتظر كما يدعي لخلفائه عبد المؤمن ويوسف وابنه يعقوب قائلاً : « وأسأل الله الرضا عن الإمام المصوم المهدي المعلوم ، وعن خلفتيه : سيدينا أمير المؤمنين الوارثين مقامه العظيم ، وأسأل الله لسيدينا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين ، مبلغ

الكتاب ، ولا تترك نسخة المؤلف إلا إذا ثبت لنا أنها كانت مسودة لكتابه أو كثرت فيها الخروم أو كثر المحو والتاكل ، وحينئذ تقدم عليها نسخة أحمد تلاميذه ، فإن لم توجد قدمنا النسخة المنسوبة . وإذا لم يكن في النسخ نسخة منسوبة ولا أخرى مسندة أو مروية نظرنّا في النسخ ، وحاولنا أن نقسمها إلى عشائٍ متقابلة ، مفردين كل عشيرة على حدة يميزاتها التي تستقل بها من حيث الصبغ المتناظر فيها والاختلاف المتناظر ، فهما ميزان القاربة بين النسخ في العشيرة الواحدة ، ونجعل أقدمها أما لها ، ونقارن في الهوامش بينها وبين الأمهات الأخرى ، وإذا لم نستطع أن نميز في النسخ بين عشائر متقابلة أثبتنا في الهوامش الفروق بينها جميعا ، متخذين أقدمها أصلا للتحقيق والنشر ، وكثيرا ما نجد نسختين لكتاب ، أحدهما قديمة كثيرة الأخطاء ، والثانية حديثة دقيقة الضبط لأنها نقلت عن أصل أكثر صحة من النسخة القديمة ، حينئذ يسبى أن نتخذ النسخة الحديثة أصلا لتحقيقنا على الرقم من حديثها . وإذا كان في نص النسخة التي اخترناها أصلا مواضع خطأ لم ترد في النسخة التي عليها صيغتها ، لمّا علمنا صحتها عن طريق أخرى ، أو إذا وجدنا في نسخة الكتاب في نسخ صورة ، أو إذا وجدنا في نسخة الكتاب في نسخة صورة ، وينبغي أن نشير إليها أن من الكتب ما كثر تداوله عند أسلافنا حتى أصبح شعبيا ، وحتى أضيفت إليه بسبب شعبيته زيادات مطردة على قوالب الأزمنة ، وهي زيادات من شأنها أن تجعل مخطوطاته متفاوتة تفاوتاً واسماً ، على نحو ما هو معروف عن كتاب « ألف ليلة وليلة » فإن القصص أدخلوا على قصصه كثيرا من التغيرات والإضافات مما جعل مخطوطاته تمثل صورا وأجناسا متباينة . وفي مثله يختار المحقق مخطوطات صورة واحدة من صوره المتعددة ، ويقارن بينها مستخلصا منها مخطوطة جيدة يجعلها أساسا أو أصلا لنشره ، موازنا في الهوامش بينها وبين أخواتها ، أما الصور المغايرة لصورة نشرته فيلعبها لمحققين آخرين .

ويكثر في مخطوطات دواوين الشعر الجاهلية والإسلامية أن تعود إلى روايتين أو روايات مختلفة ، وينبغي أن يجمع المحقق في نشرته لتلك الدواوين بين رواياتها ، ولكن دون أن يمزج بينها . ومعروف أن لها روايتين أساسيتين : رواية بصرية تباع في

مفاصلهم العليا إلى غاية التكميل والتمهيد ، وهذا الدعاء صريح في أن الكتاب ألف في عصر يعقوب بن يوسف : ٥٨٠ - ٥٩٥ هـ ، الذي وصل دعاءه له وصلا يدل على أنه كان لا يزال ناعضا بمقالات الحكم ، ونرى المؤلف في ثنايا الكتاب يصف نفسه بأنه أندلسي ، ويقول : « كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهيلي - رحمه الله - يولج بطل الحو الثواني ويحترعها » . ومعروف أن السهيلي توفي سنة ٥٨١ للهجرة ، وفي عبارة المؤلف عنه بلفظ رحمه الله ما يدل على أن الكتاب ألف بعد وفاته . وينبغي ألا نقف في تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه عند مثل هذه الشهادات ، بل لا بد أن نعود ، كما قلنا آنفا - إلى الكتب التي صنفت بعده ، لعلنا نجد فيها اقتباسات منه أو آراء مضافه إلى مؤلفه ، ومن يرجع إلى « ارتشاف الضرب » و « شرح التسهيل » لأبي حيان يجده يذكر بعض آراء ابن مضاء التي أثبتنا في الكتاب ، وكذلك صنع السيوطي في مصنفه « جمع الهوامع على جمع الجوامع » . وبذلك جميعه أصبحت النسخة الحديثة من كتاب « تاريخ النحاة لابن مضاء وثيقة النسبة إليه ، وفي تاريخه كتاب فاضل العطاء لدون « حسان بن علي » سنة ٥٩٢ هـ .

وما يستدركه في نسخة « تاريخ النحاة » ما نسخها في آخرها من تاريخ كتابتها والمقدمة التي أخذ عنها ، فقد يكون أخذها أو نقلها عن نسخة المؤلف أو عن نسخة بعض تلاميذه أو عن نسخة رواة يتصل سندهم به . على أنه ينبغي الاحتراس إذا التارخ المثبت في آخر النسخة ، فقد يحدث مثلا أن ينقل ناسخ في القرن التاسع الهجري نسخة عن أصل كتب في القرن الرابع ، فيسجل ما عليه من تاريخ كتابته في نسخته دون أن يشير بحرف إلى أنه نقل عنه نسخته . وهو جانب لا ينكشف إلا لمن يعرف تاريخ الخط العربي وحيثاته المادية في العصور المختلفة ، ومعروف أن لكل عصر مبالغ في الخط صورة خاصة تميزه ، ويستطيع من يحسن التمييز بين صور الخط عند أسلافنا وتطورها الزمني أن يمين تاريخ النسخة التي لم ينص كاتبها في نهايتها على تاريخ الفراغ من كتابتها .

وإذا وجدنا لكتاب ، نريد تحقيقه ، نسخا مختلفة رتبناها حسب القدم ، ودائما نتخذ نسخة المؤلف أو أقرب فروعا إليها الأصل الذي نشر على أسامه

الشدة والتوثق ، ورواية كوفيه دوبا في هذا التوثق والتشدد ، ونضرب لذلك مثلا ديوان زهير . فقد رواه التستمرى رواية مسندة من الأصمعي البصري في ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة ، وروى عن ثعلب الكوفي في نحو أربعين قصيدة ومقطوعة . وينبغي أن تفصل بين الروائيتين في تحقيقنا للديوان بإدئين بالرواية البصرية ، لأنها أوثق من أختها الكوفية ، وإذا زادت الأخيرة في بعض قصائد الرواية الأولى آياتا أثبتناها في الهوامش ، حتى لا ندخل عليها ما ليس منها ، والا أصبحت كأنها رواية جديدة . وإذا فرغنا من تحقيقها أثبتناها بالقصائد والمقطوعات المريدة في الرواية الكوفية . ومثل ثان هو ديوان حسان بن ثابت ، ولا نلتقي فيه برواية بصرية عن الأصمعي ومعاصريه ، وإنما نلتقى برواية للسكري عن محمد بن حبيب الكوفي ، وهو من الثقات الذين عتوا برواية الدواوين القديمة ، غير أن السكري نص في روايته للديوان عنه أنه سمع منه جزءا كان يمليه على الطلاب ، وإن جزءا آخر لم يسمعه منه ، وإنما وجدته في نسخة التي جلبها من بعده . ولنا توا أن ابن حبيب إنما أملى ما سمع عنده من شعر حسان ، وما لم يسمع في رأيه لم يمله . ولذلك تصبح رواية السكري للديوان جزءا من أجزاء جزءا وثيقا في رأي ابن حبيب ، وبشواهده المستند والريب . وللديوان رواية ثانية من ديوان ابن حبيب ورواية راد يسمى الأثرم ينزل عن ابن حبيب درجات في الثقة ، وهي تصيب إلى رواية السكري نحو أربعين قصيدة ومقطوعة ، وقد كتب عليها أنها قرئت في العدي الرواية الأخبى ، وكان يعاصر ابن حبيب ، وعليه أن ندأ في تحقيق هذا الديوان بالجزء المسموع عن ابن حبيب ، لأنه أكثر أجزاءه ثقة ، وتتلوه بالجزء المأخوذ من نسخة . حتى إذا ارعينا منه رواية الجزء المردد في الرواية الثانية ، مثبتين في هوامش الرواية الأولى ما وضعه تلك الرواية في القصائد والمقطوعات من آيات . وبذلك لا نخلط بين أجزاء الديوان ودرجات رواياته في التوثق والصحة .

ودائما تلقانا بجانب رواية الدواوين الجاهلية والإسلامية روايات فرعية لبعض قصائدها ومقطوعاتها وآياتها مثبتة في كتب الشعر والشعراء واللغة والأدب والجغرافية والتاريخ ، وفي كثير من الأحيان تؤخذ من أصل لرواية الديوان أكثر دقة وأصح ضبطا من النسخة التي وقعت لنا منه ، وقد

سند من رواية آثم من الرواية التي وصلتنا . ولذلك لا يجوز لنا أن نغفل هذه الروايات الفرعية للديوان حين تحقيقه . غير أنه ينبغي إذا اشتركت مع روايته أن لا يقدم عليها في الألفاظ الصحيحة . بل نتمسك برواية الديوان دائما مثبتين المروق بينهما في الهوامش والحواشي ، أما في الألفاظ المصححة والحسنة ، فإنا نثبت دائما الرواية الفرعية ونشير في الحاشية إلى الرواية الأصلية . ومن الروايات الفرعية التي ينبغي أن نلقاها بحذر رواية صاحب الأغاني للمقطوعة التي شدا بها المثنون ، فانهم كانوا يبدلون كثيرا ويغيرون فيما يتقنون به من أشعار الشعراء ، على نحو ما يتضح من المأونة بين رواية أشعار عمر بن أبي ربيعة في ديوانه وبين ما تقفى به المثنون من شعره ، فإنا نجدهم يبدلون في بعض ألفاظ المقطوعات التي يلحنونها ، وقد يحذفون شطرا ويضمنون شطرا آخر مكانه ، وقد يقدمون آياتا ويؤخرون آياتا ، وقد يبدلون سجع في بعض المقطوعات بأرجح بين شعره وشعر غيره من معاصريه . وسنأخذ في الروايات الفرعية كثيرا آيات ومقطوعات ، أحيانا نرد في رواية المثنون ، وأحيانا نرد في رواية السكري ، ما يدل على أنها من إحدى النسخة . وسنأخذ في مساعاة أثبتت في مواضعها من النسخة ، لكن معها دليل وضعت في ملاحظته ، وسنأخذ في القصائد المريدة ، وأبصار القصائد التي تختلف روايتها الفرعية عن رواية الديوان اختلافا واسعا بحيث يتعذر وصفه في الحواشي . ومن الخير أن يلحق بالديوان تخريصا واسع لقصائده ومقطوعاته ومزيداته ، بحيث تعرف في دقة ودودها ودورانها في المراجع القديمة .

ولم نتحدث حتى الآن عن العقبات والصعاب التي ينبغي أن يذللها من ينهض بتحقيق أي ديوان أو أي نص أدبي ، ولعل أولها مشاكل الخط وما وضعه أسلافنا فيه من مصطلحات وما يجري فيه من تصحيقات . ومن أهم مصطلحاتهم ووضعهم تحت الحرف المهم نفس النقط التي فوق الحرف المهم المشابه له ، وقد يضعون تحته أو فوقه همزة صغيرة ، وقد يكتبون تحته حرفا صغيرا مثله ، وقد يضعون فوقه خطأ أيقيا صغيرا ، أو علامة كتامة الظفر مضجعة على قفاها وهي تنبئ على من لا يعرفون هذا المصطلح وخاصة في حرف السين فيطنون شيئا . وهناك رموز مختصرة لبعض

ولا يزال الكتاب تتناوله الأيدي الجانية والإعراض الفسدة ، حتى يصير غلظا صرفا . وإذا كان الجاحظ يلاحظ ذلك على المخطوطات المتداولة في عصره ، وجميعها كانت قريبة من حياة مصنفها ، فإن ما حدث بعد ذلك للمخطوطات التي حملتها عصورنا الماضية المتطاولة والتي تماقت عليها النساخ بالتحريف وتقص الكلام أدهى وأمر . وكان أسلافنا في الحقب الأولى لا ينقطعون الحروف ولا يشككون الكلمات مما يجعل قراءة بعض النسخ المخطوطة شديدة العسر والالتواء . وأيضا فإن من المخطوطات ما كتب بخط كوفي أو مغربي ، وقراءتها لا تستقيم إلا لمن تدرب على قراءة الخط الذي كتبت به وعرف مصطلحاته وخصائصه ، وهل يمكن لمحقق أن ينشر مخطوطة مغربية نشرنا سليما إلا إذا عرف أن أصحاب هذا الخط ضعمون تحت الماء تقطعها ، بينما يضمعون فوق القاف قطعة واحدة ، وأنهم يضمعون الفتحة تحت الشدة لا فوقها كما نصنع ، أما الكسرة تحت الشدة فيضعونها تحت الحرف ، وتتشابه هذه الأخطاء في نسخة الدال والراء وشكل الكاف والطاء ، ويكتفون لكن ، لأن ، وهؤلاء ، ها ، ولا ، إلى غير ذلك من خصائص خطية أن لم يقف عليها ناشر المخطوطة العربية قوفا بينا ألفنا نشرها افتادا .

من المخطوطات التي نشرة قولرور للقطعة الخاصة بالجمهورية من كتاب المغرب لابن سعيد ، وكذلك في نشره تلكوست للقطعة الخاصة من الكتاب بالدولة الإخشيدية وما تبعها من تراجم الشعراء ، وعلى كل حال هذا جانب يمكن تلافيه بشين المحقق لخصائص الخط الذي ينشر منه إحدى المخطوطات ، أما الجانب العسر حقبا فهو جانب التصحيح الذي يشيع في المخطوطات ، ولذلك كان ينبغي دائما حين نحاول نشر كتاب أن نمنع بجمع نسخ المخطوطة في المكتبات شرقا وغربا ، حتى نلغز منها إلى تصحيح ما يجري فيها من تحريفات ونواقص العاط . عن طريق المراجعة لدينه سها ، مثبتين دائما اختلافاتها في الهوامش والحواشي . ومن المسلم به أن التصحيحات إذا تكررت في مخطوطة لتأب ليس له سواها وجب العدول عن تحريكها إلا إذا كانت تستمد من مصنفات سابقة يمكن أن يستعان بها في تصحيحها ونشرها .

وقد بظن أن المخطوطة إذا كانت بخط المؤلف كفي المحقق متونة تقويم ما قد يكون بها من تصحيحات

الأمط ندور في مخطوطات الأسلاف ، من ذلك « ثا » أي حديثا و « انا » أي أجبرنا . وكانوا يقابلون النسخة بعد كتابتها على الأصل الذي كتبت منه ، فإذا وجدوا فيها كلمة مغلوطة مدوا عليها خطا أوله كائنصاد ، ويسمونه علامة التضييب ، وعادة يضمنون الكلمة الصحيحة أمامه على الهامش ، ويتلوننا أحيانا بكلمة « صح » . وإذا فات الناسخ في أثناء كتابته كلمة أو كلام خطأ من موضع السقوط في السطر خطا مساعدا معطوفا بين السطرين عطفة يسيرة إلى جهة الساقط المكتوب على شمال النصيحة أو يمينها ، ويسمونه لقا ، ويتبعونه عادة بكلمة « صح » أو كلمة رجع ، أو يرجع الكلام . وطبعيا تسبق النسخة المراجعة أو المقابلة اختها التي لم تثبت عليها مقابلات ، إلا أن تكون محررة دقيقة ، وتابع اليوناني أن يضع لفظ « لا » قبل الرمز الذي اتخذه للنسخ المتشابهة إلى سقوط الكلمة الموضوع فوقها أو الكلام حتى إذا انتهى وضع كلمة « إلى » إشارة إلى آخره .

أما مشكلة التصحيحات في النسخ بمسكته زاه العسر والصعوبة ، بسبب تشابه الحروف في خطا ، وهو يشابه نسخ نسخ من نسخ من نسخ ، بل لقد وقع في الخط حتى العلماء .

الدررس ، مما جعل أسلافنا يهتمون بتصحيحها على نحو ما أسلفنا . ومعروف أنهم نشرة حديثا في القرن الثاني للهجرة أجيال كثيرة اختلفت الأوراق أو بعبارة أخرى نسخ المخطوطات ، وكان كثير منهم يحسن الخط ولا يحسن العربية فكان يخطئ فيما يكتب ، وقد ينسخ من نسخته ورق آخر على شاكلته فيضيف إلى أخطائه أخطاء جديدة ، وربما نسخ من هذه النسخة الشبانية ورقا ثالث من طرازا فتراكت الأخطاء ، وهي أخطاء لا تقف عند التصحيحات لبعض الكلمات ، فقد تمتد إلى إسقاط بعض الألفاظ والعبارات من النص ، فيضطرب نظام صياغته ويصبح تصحيحه عسيرا منتهى العسر ، وقد وصف ذلك الجاحظ في القرن الثالث للهجرة ، فقال : « لربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيحا أو كلمة ساقطة فيكون أنشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف الماني أيسر عليه من اتصال ذلك النص ، حتى يرد إلى موضعه من اتصال الكلام ، ثم يصير هذا الكتاب بعد ذلك نسخة لآسان آخر ، فيسير فيه الورق الثاني مسيرة الورق الأول ،

والجماعة وهي الواو بالفعل المسند الى الجمع بالضبط كما تنطق اليوم في عامتنا ، ومنها قوله « كان سعد الدين حصيصا عند السلطان الظاهر برفوقه وكلمة حصيصا لا توجد في اللغة ، انما يقال « من خاصة فلان » ومنها قوله : « كان فلان مهيا » كما عول في غامسا للصحيح « مهيا » . ومثل هذه الاعطال عند المزمع والشعراء المتأخرين ينبغي ان لا تمس لانها تصور حقائقهم اللغوية وتطور عريبتنا ، ولم يلبث ان ظهر ابن اياس فعلا تاريخه بالكلمات العامية ، ونخطي خطأ بالنا اذا حاولنا تصحيح لغته وردنا الى العربية الفصحى .

وأخيرا ينبغي على المحقق لاي كتاب أو ديوان ان يلحق به فهرس تزيد النفع به ، وهي تختلف من كتاب الى كتاب ، فكتاب أدبي يشتمل على بعض آي الذكر الحكيم وبعض الأحاديث النبوية وبعض الأشعار وبعض الأمثال وبعض الالتقاط اللغوية العويصة وبعض الأعلام وبعض أسماء الأماكن والبلدان لا بد أن يحصل فيه فهرس لكل هذه المؤلفات ، ودائما ينبغي أن تتضمن فهرس دواوين الشعراء سائر اللغوات وبهرسا للإعلام وفهرسا لأسماء الأماكن والأماكن ، وإذا جرت على لسان الشاعر بيت ما به وضعها فهاهنا فهرس خاص ، ويراعى المحقق دائما هذا الترتيب ووضع الأقواس التنبه في النسخ المختلفة ، مع ملاحظة تناقض رموز المخطوطات النص المختلفة .

وواضح من كل ما قدمته أن تحقيق قرآننا الأدبي ليس عملا هينا يسيرا ، بل هو عمل شاق مرهق ، إذ تمتد فيه مصاب لا تكاد تحصى ، صعب في فحص عناوين المخطوطات والتوفيق من نسبتها الى مؤلفيها ومن مادتها وضمونها ، وصعب في مقارنة نسخها ومعارضتها على كل ما اشتق منها من روايات فرعية واقتباسات ، وصعب في التلويح على قراءة خطوطها ومعرفة مصطلحاتها ورموزها ، وصعب في اصلاح سقطات الكلام وتصحيحات النسخ ، مع اقامة المراسد المختلفة من كتب المكتبة العربية على كل ما يحرق في النص من أبنية الكلام ومن الأشعار ومن الأماكن ومن الأعلام . وهي صعب ما يزال المحقق لنص من نصوص قرآننا ينق في تذليلها الأعلام الطوال حتى يصعب النص نقيا صادقا مهينا للارتفاع به أكبر الانتفاع والمتاع به أجل المتاع .

وتحريجات ، وهو طي لا يستقيم الا اذا أثبت مؤلفها على هوامشها ما يدل على أنه راجعها وصححها وقوم ما بها من بعض العرج والاضطراب ، إذ كثيرا ما يسهو المؤلف في أثناء كتابته ، وخاصة اذا كان عجلا ، فيسقط منه غلط في انقسط أو في الشكل أو تسقط منه كلمة أو كلمات ، ويتضح الساقط في الشعر بالكثرة مما يتضح في النثر لارتباطه بموازن العروض . وقد يخطئ في بعض أسماء الأعلام والأماكن . ومن أجل ذلك كان ينبغي مراقبة المحقق لنسخ الكتاب الذي ينشره حتى تنسخة المؤلف ، وأحيانا تسهل هذه المراقبة ، وأحيانا تصعب ، أما انها تسهل فحين ينشر المؤلف على من نقل عنهم . ومن حير ما يصور ذلك مخطوطة الغرب لاس سديد ، فانه لم يعمل اسم كتاب يدل على ، وانع في ذلك طرعه ناسه أن يذكر اسم اقتباس ثم يتلوها بما احده منه . وبذلك وضع في يد محققه أدوات مراقبته وأغناه من كثرة التنقيب والتفتيش . أما حين يحجم المؤلف عن ذكر مصادر كتابه فإن مراقبته تصبح صعبة ، وعلى المحقق حينئذ ألا يدخر وسعا في مراسله ، عن طريق الكتاب الذي يدرج معه في مادته والأخرى التي تنقل عنه وتذكر بعض التعليقات الى ما تنقله ، وقد يقع براءته كتب ضربا من العنت ، وبخاصة الكتب القديمة تنقل دوائر المعارف ، إذ لا بد للمفسر من كل صفة الكلمة العربية من كل صفة من الألفاظ اللغوية والتاريخية والجغرافية ودواوين الشعراء وكتب الشعر والأدب ، حتى لا يفوته غلط في كلمة ولا في علم ولا في اسم مكان ولا في بيت شعر .

وقد أكثرنا من الحديث عن الغلط والتحريف في النسخ ، وينبغي أن يفرق المحقق عند المؤلفين بين الغلط الناجم من السهو ، والغلط الذي جاعه من استخدام الكلمات والمبارات العامية ، وهو غلط شاع منذ القرن السادس للهجرة على السنة المؤلفين ومن عاصروهم من الشعراء . وهذا الغلط سبى أن لا يصلح ، لأنه غلط مقصود ، وخاصة اذا كانوا كتبوا بأيديهم ، فأننا اذا صححناه أزلنا النص عن صورته الحقيقية . ونضرب لذلك مثلا كتاب « المنهل الصافي » لآلئ نفردى بردي مؤرخ مصر المشهور في القرن التاسع الهجري ففيه اغلطات لغوية وتعبيرية مختلفة لاحظها محققوه في أثناء نشرهم للجزء الأول من الكتاب ، منها الحاقه علامة

٢- معالمة الموضوع

نظم دكتور

مصطفى سونف



الدراسة العلمية لعمليات
التفكير والادراك وما إليها من
أهم الموضوعات التي أخذت
تعرض عليها على أيدي علماء

النفس بقدر متزايد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية
حتى بلغت مكان الصدارة في جداول اهتمامهم في
السنوات العشر الأخيرة . ولا ينبغي أن ننسى
الحقيقة التاريخية ألا أن يقف المرء على أن
(أدا شاء) أو الدارس (أذا استطاع) أن يلمح
تعبية هذه الظاهرة إذا ما ضمه إلى ما كان قد جمع
مجموعة الظواهر الحضارية الأخرى التي تكو
المشهد المتكامل لتاريخ الإنسان في هذه الفترة ، لا
يسع المرء إلا أن يتوقف قليلا عن الحديث أو البحث
في العلم نفسه ، ليدبر دالة العلم في تساريف
الإنسان ، أو ليتدبر على وجه التحديد الدوافع إليه
والبواعث عليه . أبحاث هذه الفئة من العلماء تتميز
عن الرغبة في إصلاح ما لحد من حال الإنسان ،
وسعيًا وراء الكشف عن مجموعة من القوانين
الأساسية التي تنظم جابها هاما من جوانب سلوكها
وخصائصها حتى يستطيع الإنسان أن يستعملها في
توجه مصيره وتوجيهه رشيدا فوامه مزيد من الروية
والندبر ؟ أم أنها تولدت عن مجرد اندفاع
آلى (أو شبه آلى) نحو مزيد من تطبيق مناهج
البحث العلمي ووسائله في مجالات جديدة . نجد
أن القائمين بهذا العمل وجدوا أنفسهم مؤهلين
للتقيام به ، وليكن ما يكون من أمر الهيئات التي
تنفق على البحوث التي نحرولها ، وليكن ماكن .

التي منتمل عن الكشوف والابتكارات ، التي
من إليها ؟ ومنه أسئلة أخرى كثيرة غير هذين
سؤالين لا تلبث أن تتوافد على ذهنه . أسئلة لا
تدور كلها حول دالة العلم في
الحياة الإنسانية ، سبل الإجابة عليها تحتاج
من المرء أن يتوقف على النظرة الشاملة ، والتناول
لنوعين للأهم . وأشجاعة في الاعتراف بوجود
عرات كثره في معلوماتنا التي تبني عليها أحكامنا ،
لم الاستعداد لتغيير رأينا قليلا أو كثيرا على ضوء
ما قد يسد بعض هذه الثغرات في مقبل الأيام من
معلومات لم تكن نعرفها ولا نتوقعها . على أية
حال فيما يتعلق بالسؤالين اللذين أنرناهما يبدو
أن علماء النفس لا يهتمون عن غيرهم من العلماء
المحصنين بالدراسات الطبيعية والبيولوجية
وما إليها ، فيهم الباحثون ذوو النظرة الشاملة ،
الذين يدورون دورهم ضمن مجموعة أدوار أخرى
يتألف منها تاريخ الإنسان ، ويحاولون أن يشاركونا
بصيب في توجيه الصير ، مع اتفاق في السواء
لندفاع عن كرامة الإنسان واختلاف في تحديد
الطريق الذي يقضيه هذا السواء . وفيهم الباحثون
ذوو الأفق الضيق ، الذين يعارضون دورهم دون أن
يدركوا تشابكه مع أدوار أخرى في شبكة الحياة
الاجتماعية . وفيهم من لا يكتفئ أفرادا ، وإنما
منهجهم من منهجهم من منهجهم .

كثيراً من العمليات العقلية الأساسية التي يحتاج اليها السليم في دراسته اما تتلخص لديه ماره بمراحل معينة في فترات العمر المختلفة ويتدخل في تحديد شكل هذه المراحل أسلوب التعليم الذي يتلقى به انشيطه دروسه • حد مثلاً مادة كمادة الحساب ، هذه المادة تحتاج الى عدد من العمليات العقلية الأساسية تدور حول المعالجه العقلية الصحيحة للاعداد • هذه المعالجة العقلية للاعداد لم تولد معنا بالشكل الذي نعرفه من خلال خبرتنا المباشرة نحن الراشدين • ان الراشد منا اذا فكر قليلاً في الطريقة التي يمارس بها عملية العد مثلاً ، يضعها تتم لديه بدرجة عالية من الكفاءة ومن السهولة ، انه متعمك منها لدرجة انها تبدو له وكأن بساطتها لا حدود لها ، فيستنتج أنها تعتمد على قدرة تشبه البدهة ، وليس فيها مايشي عن انها تنطوي على عناصر ال عمليات متعددة أبسط منها • وليس فيها مايشير الى انها مسرت بمراحل أبسط مما هي عليه الآن وذلك في خلال سنوات الطولة المبكرة والمتأخرة • ومع ذلك فهذا الاستنتاج خطأ ، لا اقصد عملية الاستنتاج نفسها ولكن ربما اننا نرسمها • وقد اعربنا اننا نرسمها • أما اعتمادنا كلياً على العمل العقلية في مرحلة ما ندره كما تبدو لدينا ونحن في المقعد الثالث أو الرابع أو الخامس من العمر • وقد كان يائساً ان نعلم ولو قليلاً في ان هذه الوظيفة ربما تكون قد نمت ونفرت مع نمو أجسامنا ولكن من المشاهدات الطريقة اننا كثيراً ما نعلم في نمو الجسم ، ولكن قلما نعلم (أو نعلم التفكير) في نمو الوظائف • على كل حال هذا احد المصادر الرئيسية للخطأ الذي وقعنا فيه • وهو احد الاسباب الرئيسية التي تجعل كثيراً من كلام الهواة في هذا الميدان ليس له قيمة علمية ، صحيح أنهم يتكلمون (أحياناً وليس دائماً) من واقع خبراتهم النفسية لكن هذا لا يكفي ، أن أقصى ما يمكن أن يعطيه لنا مثل هذا الكلام هو بعض الأوصاف لشكل الوظيفة في مرحلة معينة من العمر ، دون أية دراية بتأريخ نموها وارتفاعها ، ومدى تدخل مراحل ذلك النمو والارتقاء السابقة في تحديد الشكل والمستوى الحاضرين •

على كل حال ، اهتم جالبرين بدراسة مراحل النمو والارتقاء هذه ، كما تكشف عن نفسها في

نموذ الى مسألة الموضوعات التي تستأثر بأكثر قدر من اهتمام علماء النفس في «لونه الباصرة » وسوف نقدم للقارئ ثلاث دراسات تناولت كل منها جانباً من جوانب عمليات التفكير أو الإدراك ، وراعينا في اختيارها أن تكون لباحثين مختلفين ، ينتمون الى قوميات مختلفة ، حتى نتيج للقارئ ان يتسذوق طعم اختلاف زاوية النظر ، او زاوية الاهتمام في علم النفس الحديث ، وأن يتبين في الوقت نفسه ان قدر التوافر من التشابه بين اصحاب هذه الزوايا المختلفة رغم اختلافهم ، أعنى القدر الذي يشمل في الطرق الأساسية التي يتجهونها في أثناء قيامهم ببحوثهم ، وفي الخطوط العريضة لتناولهم اذا ما تشابهت موضوعاتهم • بعبارة أخرى راعينا في انتخاب المادة التي سنعرضها أن توضح للقارئ الى أي مدى تفرض موضوعية العلم نفسها من خلال اختلافات العلماء •

أما الدراسات فتتنمى احداها الى مجموعة من العلماء السوفييت المعاصرين ، وتنتمى الثانية الى عدد من العلماء السويسريين والفرنسيين ، والثالثة الى اثنين من العلماء الأميركيين

ولنبدأ ببحوث العلماء السوفييت • ونسبوا سنذكرهم هم اساساً جالبرين (١٩٦٣) ، جامعة موسكو ، وكرويسكي ، م • ١٩٦٠ ، جامعة موسكو ، النفس الشاع لا كدمية العلوم • برونو • موسكوف • وقد نزيد على ذلك اسماً أو اسمين •

والموضوع الرئيسي الذي يهتما من بحوث جالبرين هنا هو « عميات التفكير الأساسية عند الطفل ، كيف تنشأ وترتقى » وهو نفس الموضوع الذي يتناوله كرويسكي • وكلا العالمين يعتمد على منهج علمي واحد (على الأقل في خطوطه العريضة) ، هو جمع عدد كبير من المشاهدات الدقيقة ، على عدد من الأطفال ، في أثناء تلقيهم أنواعاً معينة من الدروس في المدرسة • وتتركز معظم المشاهدات على جانب معين من سلوك الأطفال في حجرة الدراسة ، هو سلوكهم اللفوي ، الإجابات والاسئلة التي يتبادلونها مع المدرس ، كما تتناول المشاهدات طريقة المدرس في تقديم المادة • على كل حال سنتكلم عن هذه اسئلة ب مزيد من التفصيل بعد قليل •

المهم ان جالبرين انتهى الى النتيجة الآتية أن (١) سنستخدم هذه الطريقة في ابحاثنا لانتارة الى سنة ملاد الباحث الذي تكلم عنه •

آلية أكثر فاعلية ، إلى مزيد من السرعة وقدرة أقل فاعلة من العناصر اللفظية . ويصف جالبرين نفسه نتائج هذه المرحلة فيقول ، « هنا لم يعد الفعل فعلا بمعنى الكلمة ، بل يصبح سيالا من المفاهيم تدور حوله »

٥ - وفي المرحلة الخامسة يجرى على « الفعل » بصورته السابقة نوع من التلخيص والضغط والتثبيت أو التندعيم . فتسقط من مستوى الشعور بمايا الخطوات القديمة جميعا (خطوات المعالجة العضوية للأشياء ، ثم الكلام بصوت مسموع ، ثم الهمس والصورة الحسية ... الخ) ، ولا يبقى له إلا هذه الصورة العقلية العالية الكثافة والسرعة ، وكأنها البداية »

هذه هي المراحل الخمس الرئيسية لنمو العمليات العقلية منذ الطفولة ، كما توصل إليها جالبرين . فصلناها على قدر العمليات الداخلة في درسه مادة الحساب ، لكنها تصدق أيضا على العمليات الأساسية الداخلة في تكوين المفاهيم المجردة ونستعمل أيا كان مجال هذا الاستعمال ، في دراسات الطبيعة أو الهندسة أو أي فرع آخر من فروع المعرفة . وعلى ضوء هذه النتائج يتقدم هذا البحث إلى وصف من أسباب التحول الدراسي . كغيره من الدراسات ، وهي في معظمها عبارة عن عمليات أو أحداث صادقت الطفل في مسيرته في مراحل النمو السابقة ، وهي استيعاب كل مرحلة ما تقتضيه من ممارسات وتدعيم لآثار هذه الممارسات ، واستعمال للمفاتيح الصالحة لتيسر الانتقال من مستوى إلى المستوى التالي يليه . وعلى ضوء هذه الأسباب (أو هذا التلخيص) يحدد الباحث طرق العلاج الملائمة . وفي هذا الطريق نفسه يبذل باحثون آخرون جهودهم متطلعين إلى حد ما على دروس جالبرين ، ومن أشهر هؤلاء الكونين (م ١٩٠٤) وهو من المتخصصين في علم نفس الطفل في معهد علم النفس التابع لأكاديمية العلوم التربوية . تشير أننا لن نتابع هنا بحوثه ذات الطابع التطبيقي ، لأنها لا تناسب طبيعة هذا المقال .



نتنقل الآن إلى الحديث عن شيء من بحوث كروتسكي ، وهي البحوث التي يتناول فيها نمو القدرة على التفكير في المسائل الرياضية ، ومكونات هذه القدرة . والدراسة التي نشير إليها هنا بوجه

مواقف التعلم في المدرسة في سنوات العمر المختلفة ولم يقتصر على دراسة العمليات الخاصة بدراسة الحساب ، وهي التي ضربنا المثل بها ، لكنه درس عددا كبيرا من العمليات العقلية التي تلتزم في كثير من المواد المدرسية وانتهى إلى أن هذه العمليات تمر بخمس مراحل رئيسية على الأقل ، نذكرها فيما يلي :

١ - أولا ، يبدأ الطفل بأن يكون فكرة أولية عن العملية أو « الفعل » العقل المتصور كما يراه متمثلا في فعل خارجي يقوم به شخص آخر (الملموس أو من يقوم مقامه)

٢ - وفي المرحلة الثانية يحاول الطفل أن يتقن القيام بهذا الفعل نفسه من حيث مظاهره الخارجية الملموسة ، وذلك بأن يستخدم الأشياء الخارجية التي ينصب عليها هذا الفعل ، يستخدمها بأسلوب مماثل للأسلوب الذي سبق له أن شهد التفسير يمارسه ، فمثلا يمارس فعل العد على مجموعة من البسب أو البرتقال موضوعة أمامه ، وهو من خلال استخدامه ليديه وذراعيه في حركات مماثلة متوالية يستكشف جانباً من المضمون الموضوعي لفعل العد ، انه مضمون عضلي أو حركي يتكون من وحدات متكررة .

٣ - وفي المرحلة الثالثة يسمي الطفل بوجه رحبه الثانية ليسر الفعل على مستوى « الفعل » المسموع فهو يحاول أن يعد الأشياء بصوت مسموع ويشرح في الوقت نفسه بالتفصيل من استخدام يديه وذراعيه في الأعداد بالأشياء (التي يمدحها) ودعمها عليها في هذا الاتجاه أو ذلك ، (هذا مع أن الأشياء قد تكون موضوعة أمامه) ، هنا يمكن القول بأن الفعل تحول من مستوى إلى مستوى ، تحول من مستوى معالجة « الموضوع » معالجة حركية (أو عضلية أو لمسية) إلى مستوى معالجة هذا « الموضوع » لفظيا ، عن طريق اللفظ ، بعبارة أخرى عن طريق « تصور أو مفهوم عقل » (يتطور في لفظ)

٤ - وفي المرحلة الرابعة ينتقل الفعل إلى مستوى آخر هو المستوى العقل . ولكن يسهل عليه هذا الانتقال يعلمه المعلم أن يستخدم أداة المرحلة السابقة ، أي اللفظ ، ولكن همسا (يعد في سره) والطفل في هذه المرحلة يقتصر على استخدام الألفاظ همسا ، بل يستخدم أيضا بعض الصور العقلية (المستمدة من أساس حسي) ، ويتكرر الممارسة واعتيادها على هذا النحو يتم الفعل بصورة

مكايها للعناصر « المطفية المطفية » ظهر أثر ذلك في ازدياد سرعة تقدم الطفل نحو قمة الكفاءة في أداء الوظيفة المطلوبة به - وفي حالة الاطبال لماجزين يبدو أن عنصر الصور البصرية يظل مسيطرا على الوقت لايحي مكانه للعنصر الآخر ، كما يبدو أن عنصر الصور البصرية هذا يكون على درجة عالية نسبيا من الارتقاء والتدعيم

هذه على أية حال نتيجة جانبية • وفي سنة ١٩٥٩ نشر كروتسكي عددا من نتائجه الرئيسية في بحث عنوانه « التحليل التجريبي للقدرات التي يحتاجها التلاميذ ليتعلموا الرياضة » ، وفيما يلي خلاصة هذه النتائج :

اولا : يمكن القول بوجود ثلاث قدرات أساسية لازمة لتعلم الرياضة ، هي :

١ - القدرة على اقامة تعميمات عريضة وسريعة .
٢ - القدرة على تجميع خطوط عملة الاستدلال والاستخلاص السريع .
٣ - القدرة على استخلاص سرعة وسهولة من الاستدلال غير المباشر •

في بحثه هذا ، يلاحظ كروتسكي أن هذه القدرات الثلاث هي التي تميز الرياضيين عن غيرهم ، وليس قدرات عامة تكفي للتعلم في المجال الرياضي ، كما أن وجودها في مجال تفكيره الرياضي لا يعني ضرورة انسحابها على غيره من أنواع التفكير •

أظن أنه يكفي هذا القدر من الحديث عن بحوث كروتسكي ونتائجه • ولزمننا هنا أن نعرف أنه مدين بالكثير من أصول تفكيره في الموضوع (والمنهج) لباحثه من ذوي «الاسماء الالامعة في دراسة عمليات التفكير الرياضي » هي الباحثة منتشتسكايا (م ١٩٥٥) ، وكانت تشغل في وقت قريب منصب المدير المساعد لمعهد علم النفس بموسكو •

وبعد - فبعد عينة صغيرة جدا من بحوث علم النفس المعاصر كما يجريها علماء النفس السوفييت ،

خاص دراسة بداها هذا الباحث في أوائل لخمسينات وحتى صيف سنة ١٩٦٢ كان لايزال يواصلها • ولا يحرج منهجه كثيرا عن المنهج الذي أشرنا اليه بصدد الحديث عن جالبرين ، فهو يحاول تحديد مراحل نمو هذا النوع من العمليات العقلية العليا كما تكشف عن نفسها من خلال سلوك الطفل في مواقف التعلم المدرسي •

يتخذ كروتسكي مادة لبحثه أربع مجموعات من الأطفال ، تمثل كل منها مستوى معيناً من مستويات الكفاءة في حل المسائل الرياضية ، ويعتمد في هذا التخصيص (أو التحديد لمستوى الكفاءة) على شهادة المدرسين الذين يقومون بالتدريس لهؤلاء الأطفال معاً : أما المجموعة الأولى فتتكون من أطفال نابغين في الرياضة ، وتتكون المجموعة الثانية من أطفال فوق المتوسط ، والثالثة من أطفال متوسطين ، والرابعة من أطفال يشهد مدرسوهم بأنهم عاجزون عجزاً واضحاً عن ممارسة التفكير الرياضي ، والحكمة في حصار المجموعات الأربع •

يبيح الباحث لنفسه فرصة لزيد من التعمق ، من القدرة على الوصول إلى ماهو جوهرى أو أساسى جدا في عمليات التفكير الرياضي ، وذلك عن طريق المقارنة بين أشكال هذا التفكير في هذه المستويات جميعاً • وفي هذا الصدد أننا قد قدرة أو وظيفة معينة وجب علينا أن نلاحظ أن تتوافر الكفاءة في أدائها ، وحيث يصعب الطفل على القيام بها • وتكون الدراسة في مواطن العجز من خلال العمل على تكوين الحفلات السابقة من الوظيفة • ويلاحظ أن أعمار الأطفال عندما بدأ بهم كروتسكي بحثه كانت بين الثالثة والنصف وبين الرابعة •

ومن بين النتائج الشيعة التي أنهى إليها هذا الباحث فيما يتعلق بمجموعة الأطفال الصغار أو الماجزين نتيجته يمكن تلخيصها على النحو الآتى : هناك عنصران أساسيان يظهر كل منهما عند جميع الأطفال في بعض مراحل نمو تفكيرهم الرياضي ، أحدهما هو عنصر « الصور البصرية » والثاني هو العنصر « المنطقي اللفظي » (أى العلاقة المطفية معبراً عنها بلفظ معين) ، ويستطيع لقارىء هذا « إذا كان قد فهم نتائج بحوث جالبرين فهما واضحاً أن يستنتج بقية القصة بنفسه ، فالصور البصرية تظهر في مرحلة مبكرة من النمو ، وكلما أخذت

عرضناها من زاوية الموضوع أكثر مما عرضناها من زاوية المنهج (ولم ننقل مع ذلك ذكر هذه الزاوية الأخيرة تماماً) ، والموضوع هنا هو نمو العمليات العقلية العليا والمفاهيم المجردة منذ الطفولة .

ويعمل على أو تلاميذه شديد الشبه
التي تليها بالحديث عنه عند جالبرين
والمصنوع نشوء المعاهيم أو
الأساسية وارتقاها عند الطفل.
هذه المعاهيم أو «وحدات البسيط» العلية الأساسية
التي يدرك العالم واحداته من خلالها ، فمفاهيم
الكم ، والعدد ، والنطق والحجم ، والزمان ، والمكان
والسرعة ، والعلية .. الخ نحن الراشدين نجدها
في أذهاننا جاهزة للاستعمال ، ولا نعرف كيف
تتصور أذهاننا بدونها ، حتى لقد خيل لبعض
الفلاسفة ، ولا شك أنه لا يزال يخيّل للكثيرين من
غير الفلاسفة (أن هذه المعاهيم أو بعضها على الأقل
فقطور مينا بهذه الصورة التي تكشف عنها خبرتنا
ولو أن هذا الاستنتاج كان صحيحا
نجدها كذلك عند الأطفال في سنوات
العمر المختلفة ، إلا أن هذا غير صحيح ، وغير صحيح
شيئا تتفق بكثر من طواهر السلوك والخبرة التي
تتبعها ونمايتها ، والواقع أن كثيرا من الدلائل
على أنه من الخطأ أن ننظر إلى الطفل على أساس

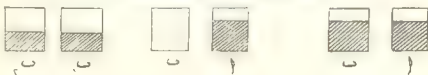
تتلخص فيها إلى : تعرض على الطفل وعاءين زجاجيين (١ ، ب) متماثلين تماما من حيث الحجم والشكل وتلاهما إلى نفس المستوى يسائل ملون بحيث يمكن مشاهدته بسهولة . . . ويتم هذا على مشهد من الطفل ثم تفرغ السائل الموجود في الوعاء (ب) مناصفة بين الوعاءين ١،ب٢ ، ثم نسأل : لطفل هل الكيتان من السائل الوجودتان في ١، ب٢، يساويان معا الكمية الموجودة في (١) عندئذ تلتقى الاجابات الآتية :

الأطفال الصغار ، حوالي سن ٤ سنوات ، يؤكدون أن ب١،ب٢ معا لا يساويان (١) . بعضهم ينف عند حدود تأكيد أن مستوى السطح في ب١،ب٢ منخفض عن مستوى السطح في (١) . والبيض يقر بكل ثقة بالنفس أن مجموع مافي ب١،ب٢ يزيد على مافي (١) أما الأطفال الأكبر من ذلك قليلا ، حوالي سن ٧ أو ٨ سنوات ، فمعظمهم اذا تعرضوا لهذا الموقف يؤكدون ثبات المقدار ، أي أن مجموع مافي ب١،ب٢ يساوي مافي (١) .

ومع ذلك فمن الممكن تضليلهم بسهولة ، مما يدل على أن الوظيفة العقلية المقصودة بالبحث هنا هي : التمتع بمذاق ما يكفي . البرهان على ذلك هو : دلائل أن أن نصب السائل من ب مناصفة

أنه نسخة مصغرة للراشد . أن أقصى ما يمكن افتراضه فيما يتعلق بالمفاهيم التي نحن بصدد الحديث عنها هو أن استعداد أذهاننا للتوفى هذا الاتجاه ، أعني اتجاه الإفصاح عن هذه المفاهيم واستخدامها ، هذا الاستعداد فقط هو القدر المقطوع فينا ، ولا بد بعد ذلك من أن يمر بمراحل من النمو والارتقاء تتشكل فيها القدرة بأشكال مختلفة حتى تستقر على الشكل الذي نعرفه ونمارس مقتضياته .

كروس يياجيه الأربعين سنة الأخيرة من حياته (منذ أوائل العشرينات) لخدمة هذا الموضوع من هذه الزاوية . وفي خلال هذه الفترة أجرى مشاهداته العلمية على آلاف الأطفال ، وتطورت مناهجه وأدواته التي يستعين بها على جمع هذه المشاهدات . وظل هذا التطور دائما في اتجاه مزيد من العمق وسعة الحيلة . والعنصر الجوهري في منهج البحث عند يياجيه ١ وخاصة منذ حوالي سنة ١٩٤٠) هو تعريض الطفل لعدد من المواقف المتتالية في العمل السيكولوجي . حيث يلاحظ المشاهدات على سلوكه (الممثل) . ثم توجيه عدد من الأسئلة



بين ب١،ب٢؟ نضبه في أربعة أوعية مشابهة تماما للوعاء ١ (أربعة أجزاء متساوية) ١،٢،٣،٤،٥،٦ . عندئذ يسأل : كيف تعتقد أن مستوى السائل في ١،٢،٣،٤،٥،٦ مقارنة مع مستوى السائل في الوعاء ١ ؟ أمام كل هذا التعداد للأوعية ، ويعمل الكثيرون منهم إلى القول بأن مافي الأوعية الأربعة أكثر مما في الوعاء ١ . ويمكننا الوصول إلى نتيجة مشابهة في دلائلها باستخدام طريقة أخرى : نفرض أننا صببنا السائل من الوعاء ب في وعاء واحد آخر يختلف عن ب (وطبعاً عن ١) في مساحة المقطع . فالوعاء الجديد

وتسجيل إجاباته . وعلى أساس هذه الحيلة الكبيرة من البيانات ينسج يياجيه نظرياته .

والى القاري نأخذ من البحوث التي أجراها هذا العالم والنتائج التي انتهى إليها وتشر عنها قبيل سنة ١٩٥٥ وبعدما قليل . ويلاحظ أن كثيرا من هذه البحوث والنتائج تدور حول المفاهيم الرياضية

من هذه البحوث دراسته لفهوم الكم أو المقدار عند الطفل . والطريقة التي يتبعها في هذا الصدد

اشكالا مختلفة أو يوزع أحد مقادير البلى فى أوان مختلفة ، فكانت النتيجة دائما واحدة فى جوهرها . من هنا يمكن القول بأن بحوث هذا العالم وزملائه تكشف عن أن نمو مفهوم المقدار عند الطفل يتبع قانونا أساسيا واحدا ، سواء أكان هذا المفهوم ينصب على مادة سائلة أم صلبة ، وسواء أكان المقصود هو المقدار المتصل أم المنفصل .

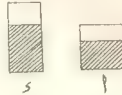
ويحاول بياجيه أن يزيد من تعمقه فى فهم كيف يصل الطفل الى تجريد « المقدار » من ملاسباته المضللة . كيف يصل الى فكرة أن المقدار يظل ثابتا من خلال تغير هذه الملاسبات ؟ ويقول ان وصول الطفل الى هذه الفكرة لا يتحقق الا عندما يتمكن الطفل من العودة بالأشياء (السوائل أو الطين أو البلى) الى حالتها الأولى بعملية عكسية . عندما يمارس هذه العملية ، عملية السر فى نفس الطريق ولكن فى اتجاه مضاد ، ويختبر بنفسه نتيجتها ، فبعد الشد البلاء بالمرامه مرة ثانية ، عندئذ ومن خلال هذه العملية يستطيع الطفل أن يصل الى الحقيقة العقلية لمفهوم المقدار من ملاسباته وهو يصل الى ذلك فيما بعد السابعة من العمر .

عند أن يحد من كمية المادة الأخيرة ، تبدو لمحة خصبة تم عملها ، أى هنا بالخصوصية العملية ، هذه النعجة توضح كيف السبيل الى الافادة العملية من بحوث بياجيه فى مساعدة الأطفال على النمو العقلى ، ومن الممكن النظر الى هذا الجانب التطبيقى نظرة تربية ، وذلك فيما يتعلق بالأطفال الأصحاء النفوس ، كما أن من الممكن النظر اليه نظرة علاجية فى كثير من حالات الاضطراب وتأخر النمو العقلى .

درس هذا العالم وزملاؤه أيضا نمو مفهوم « المكان » فى عقل الطفل ولهذا المفهوم جوانب متعددة ، والدراسات التى تناولتها دراسات شقيقة للغاية سواء فى ذكاء الطفل أو فى طرافقة النتائج وأهميتها . الا ان لكل مقام مقالا ، وفى مثل هذا المقام لا بد لنا من أن نختب القليل ونترك الكثير . ولذلك سننتخب الحديث نقطة أو نقطتين

مسألة « المسافة » بين جسمين ويقاها ثابتة مادام الجسمان ثابتين فى موضعهما . نواجهه الطفل بشجرتين صغيرتين (من اللعب) نضعهما

أضيق من ب . يطبيعة الحال سيرتفع السائل فى هذا الوعاء الجديد (ولنرمز له بالرمز د) المستوى أعلى من مستواه فى ب (أو فى ا) بما يعوض الفرق



فى مساحة السطح . الا ان معظم أطفال السادسة لن يفهموا ذلك ، وسيشك كثيرون منهم فى أن مقدار السائل ظل ثابتا ، وسيميلون الى القول بأنه زاد (مع الإبقاء على مظاهر الحيرة والشك)

من هذه المشاهدات وأمثالها يستنتج بياجيه أن مفهوم « المقدار » يرتبط عند صفار الأطفال ارتباطا واضحا بالمظهر المرى . فى البداية ، النمو يحدس من هذه الاراء ، فحينئذ ، فى أحيانا . وفى نهاية المطاف كى يمكن أن يتعلم أن يستطيع أن يصف المقدار بالاعتماد على شكل الشيء أو لونه أو توزيعه فى المكان .

هنا أود أن أوضه للقارى جانباً هاماً من جوانب عقل العالم وكيف يفكر . أن الاستنتاج الأخير يمثل درجة عالية من التعميم لا يقدم عليها أمثالبياجيه من العلماء (وخاصة فى سنوات نضجهم) بسهولة أن الاستنتاج الذى أوضحته لأقوم على هذا النوع من التجارب الذى ذكرته فحسب بل على تجارب أخرى تختلف فيها المادة المروضة على الأطفال ، فبدلاً من السوائل يستخدم الباحث مواد صلبة ، والحرص هنا مصدره الخوف من أن تكون النتيجة التى وصل اليها الباحث مرتتبة على أن إدراكنا لمفهوم المقدار بالنسبة للسوائل يختلف فى طبيعته عن إدراكنا لمفهوم المقدار فى الأجسام الصلبة . ولذلك فقد حرص بياجيه على أن يجرى تجارب مماثلة فى تصميمها ، مستخدماً فيها مقادير متساوية من طين الصلصال ومن البلى ، ثم يشكل أحد مقادير الطين

قدرة لاسبيل اليها بدون مداومة الطر في ميدان
قد يبدو لعابر السبيل صيقا ضيقا معتلا *

ومن الجدير بالذكر ان كثيرا من دراسات بياجيه
ترجمت الى الانجليزية (١) (وقد ظهرت أصلا
بالفرنسية) ، وبذلك أمكنها (وخاصة في السنوات
التي تسبق الحرب العالمية الثانية) أن تمتد الى أعداد متزايدة من
البلدان ، وتبدو أهمية هذه التحقيقات
إذا عرفنا أن جمعية علم النفس البريطانية والجمعية
الأمريكية تضمان معا ما يزيد على نصف عدد علماء
النفس في العالم كله ، وإذا عرفنا ان الغالبية من
هؤلاء لا يقرأون غير الانجليزية وهو ما أوضحه عالم
أميركي يدعى لويت في بحث احصائي نشره حوالي
سنة ١٩٥٦

أرجو ان يكون في هذا العدد من الحديث عن
بحوث بياجيه الكافية ، وعلى أية حال فليس المقصود
بهذا الحديث أصلا بياجيه ولا غيره من العلماء
الفرنسيين ولا السويسريين ولا السويسريين ، إنما
الهدف من هذا العدد هو تسليط الضوء على
علم النفس الحديث *

في هذا العدد نسل الى تقديم المشهد الثالث
من سلسلة من الدراسات التي
تتناول موضوعا جديدا ، وهو
الذي بدأه السويسريون مع
وعلى العكس من بداية المقال أن أحدثه عن دراسات
نتج له أن يتناول طعم الاختلاف وطعم التشابه أو
الالتقاء معا في دراسات علم النفس الحديث ، وأظن
أن اختيار هذه البحوث التي عرضناها لبياجيه
ووضعها جنباً الى جنب مع بحوث هالبرين
وكروتسكي مفتاح لا بأس به للوصول الى هذا
النتيجة *

فهؤلاء الباحثون جميعا يشعرون بأهمية دراسة
موضوع التفكير البشري وجدارته بأن يستحوذ على
الاهتمام من جهود علماء النفس ، وهم جميعا يشعرون
بأهمية دراسته من زاوية تطوره وارتقائه في مراحل
عمر الفرد ، وهم جميعا يدرسونه في واقعهم كما
يظهر فعلا عند الطفل لم يتطور معه مع تقدم العمر ،
وهم في ذلك يطبقون قاعدة أساسية تقليدية في

(١) ترجمه صل بها ان العربية *

(بعد السابعة بقليل) عندما يحاول الطفل أن
يستخدم إحدى العصي الخشبية التي زودناه بها
من البداية ، يستخدمها كمسطرة بدلاً من أن يصنع
ذلك العمود الثالث الذي أشرنا اليه ، ويقلقه في
البداية أنه لا يجد مسطرة مساوية في طولها لطول
العمود الذي يريد أن يقيسه ، لكنه لا يلبث أن يعتدي
الى حل مؤذاه أن يتناول عصا أطول منه ويضع
عليها علامات لتحديد طول العمود ، وأخيراً وفي نهاية
الطاف يتبين أنه يستطيع ان يستخدم عصا أقصر
في طولها من طول العمود ، وذلك بأن يصنعها موازية
له ابتداء من قاعدته ، ثم يضعها مرة ثانية في الاتجاه
نفسه ولكن ابتداء من النهاية التي أنهى إليها المرة
الأولى ، ثم مرة ثالثة إذا اقتضى الأمر ، وهنا يكون
مفهوم القياس ، بالمعنى الذي نمارسه نحن الراشدين
قد تحقق في ذهن الطفل ، وقوامه عمليتان منطقيتان
أهمهما اكتشاف الطفل أن الشيء الواحد (الطول
مثلا) يقبل القسمة الى عدد من الأجزاء *

هذه خلاصة بعض الجوانب من
ومساعدته ، وقد طلت دراساته في
الاتجاه خلال جزء كبير من السنين الماضية
التي مضت ، ومن ذلك ما نشره في
الجانب من جوانب النشاط المعنى (مسألة
المفاهيم الأساسية) من زاوية تشوئته وارتقائه عند
الطفل ، ففي سنة ١٩٥٦ مثلا نشر بحثا في إدراك
الطفل لمفهوم الحجم ، وبحثا آخر في تقدير الطفل
لأعداد مختلفة ، وفي سنة ١٩٥٧ نشر بحثا في مفاهيم السرعة والمسافة والزمن
عند الأطفال ، وأتبعه في سنة ١٩٥٨ ببحث في
القدرة على فهم المقادير عند الأطفال ، وفي
عده أسس على سبيل شرح بعض جوانب حل مفهوم
العلية وكيف يربط الطفل بين حدثين على أساس أن
احدهما سبب أو علل للآخر ، وفي سنة ١٩٥٩
جمع وبلغ عدد من دراساته السابقة وبشرها مع
كثير من الإضافات ومزيد من الإيضاح في كتاب عن
شؤون عناصر التفكير المنطقي عند الطفل وارتقائها ،
وعلى هذا النحو يضيء نشاط هذا الباحث مثالا
على الخصوبة والاصرار على السير في طريق واحد
محدد المعالم لكي تتاح له القدرة على التعمق ، وهي

تاريخ العلم كله ، وهى القاعدة القائلة بان المشاهدة المنظمة للمظاهرة (أية ظاهرة فى هذا الكون) هى الخطوة الأولى والأساسية فى الطريق الى دراستها دراسة علمية . وهم جميعا يحاولون أن يخرجوا من هذه المشاهدات التى يجمعونها على مظاهر التفكير بعدد من الاستنتاجات العامة التى تسميها قوانين النشاط النفسى او قوانين السلوك . وأظن أن القارئ يستطيع أن يجد بنفسه بعض نقاط الالتقاء بين العنابى التى توصل اليها علمائنا الثلاثة . . . وهذا الالتقاء رغم استقلال كل عالم ببحثه ، ورغم عدم وجود اتفاق سابق بفرض التدبير له ، هو دالما أحد المميزات الرئيسية للمعرفة العلمية ، وهو دالما النتيجة المرعبة على مرشد من طبق نوعه المنهج العلمى فى البحث .

لا أريد أن أندفع الى المغالاة فى تقدير القدر من الالتقاء المتوافر بين مناهج علمائنا الثلاثة أو بين ما انتهوا اليه من نتائج . فهناك الى جانب هذا الالتقاء بعض الاختلاف ، وهناك دالما مجال للاختلاف بين العلماء ، وليس هذا وفقا على علم النفس وحده ، ولكننى أقصد قصدا الى تأكيد قيمة الالتقاء (وخاصة على نوعه المنهجى) بالعدد . يقول ج. ب. بيردج : « وجود العلماء وعلم الهوى . . . من أجل أن يدرسوا » أن دراسات جديرين وكروسكيه ، « يجب أن تكون تقوم على المشاهدة المنظمة لسنوات متوالية » المشاهدة التى تتناول شريحة محدودة من سلوك الأطفال ، والتى تتوقف من حين لآخر لتتيح للباحث استنتاج بعض القوانين العامة ليعود بعد ذلك فيجمع مشاهدات جديدة يلقى بعضها ظلالا من الشك على تعميمات قال بها من قبل ، فيعود الى النظر فيها ليدل على التعديلات ما يقضى به المزيد من شهادة الواقع .



نتقل الآن الى الحديث عن دراسات الصالين الأمريكيتين التى وعدنا بها منذ البداية ، لتكتمل مشاهد الفصل الذى نحن بصدده ، هذان العالمان هما هيرمان وتكين (م ١٩١٦) استاذ علم النفس بجامعة نيويورك ، وسولومون آسن (م ١٩٠٧) استاذ علم النفس فى سوار تمور بولاية بنسلفانيا . وكلاهما مهتم بدراسة عملية الادراك ، وقد تعاونتا

معا فى اجراء بعض التجارب التى سأحدث عنها بعد قليل

وأود قبل البدء فى هذا الحديث ان أذكر القارئ ببعض ما سبق أن قلناه فى المقال الأول من هذه السلسلة من المقالات ، فقد تعدلنا عن عملية الادراك وقلنا انها فى جوهرها عملية تنظيم لمجموعة العناصر الحسية التى ترد اليها عن طريق بعض حواسنا . . . نتكلم مثلا عن الادراك البصرى ، فيكون معنى ذلك تنظيم مجموعة الاحساسات البصرية التى نلقاها عن طريق العين ، ونتكلم عن الادراك السمعى فيكون معناه تنظيم الاحساسات السمعية التى نلقاها عن طريق الأذن وهكذا . ويكون لعملية التنظيم هذه جوانب متعددة ، منها افتقارب بعض الاحساسات الواردة علينا دون البعض الآخر ، بمعنى أنه يرد علينا مثلا فى لحظة ما خمسون عنصرا حسيا فننتخب من بينها عشرة ونسقط الباقي من حسابنا (يتم هذا دون قصد ولا تدبير من جانبنا ، كما ان هذه العناصر التى تسقط من الحساب تسقط بمعنى أنها لا تفتنى لوجودها) وكفى لتوضيح ذلك ان سرخس خيلا فى حجرة تعثرها هادئة ، وفى ذلك نفسة قبل أن تشغل جهاز تسجيل لتسجيل عن طريق (راديو) أنه سماع من الراديو ، بعد قليل حياها سمع ما سحبه من الإصبع . ستجد عندئذ أن التسجيل مشوب بأصوات كثيرة جدا وردت من خارج الحجرة وسجلت على الشريط ، وستستمتع لكثيرتها لأنك لم تنتبه لها أو لم تدركها ومع ذلك فقد وردت هذه العناصر على عترة السمع لديك ، كل ما فى الأمر أنها لم تنتخب فى عملية الادراك ، وذلك لاتجاه اهتمامك فى هذه اللحظة واحة خاصة . أما الآن وقد انتهيت من الاهتمام بالأغنية نفسها وتحولت الى الاهتمام بنقاء التسجيل فقد أن لهذه العناصر أن تنقل الى ادراكك . ومن جوانب عملية التنظيم التى هى جوهر الادراك جانب آخر نسميه تحديد الأوزان التسمية للمدركات . ويختلف هذا الجانب عن الانتخاب فى أن الانتخاب ينطوي على حذف تام لبعض العناصر وإبقاء على البعض الآخر ، أما هذا الجانب الجديد فيظهر أثره فى مجموعة العناصر التى أبقينا عليها ، هذه نفسها لا تدركها فى مستوى واحد بل لا تدركها مرتبة فى مستويات مختلفة مثلا على أساس أن بعضها جوهري والآخر ثانوى . وجانب آخر من

جدول يوضح تصميم ونتائج إحدى تجارب وتكن وأس على عملية الإدراك

متوسط الخطأ (في حكم الشخص مقدرا بالدرجة)	التعديل المطلوب	وضع الكرسي أو الفرفة في بداية التجربة
١١٧	وضع الحجره وضعا قائما	أ - الحرسى ب. ب. ٤ والحجره مائلة ٣٥ يسارا أو يمينا
١٢٢	وضع الحجره وضعا قائما	ب - الكرسي مائل ٢٢ يسارا ٤ والشفرة ٣٥
١٢٣	وضع الحجره وضعا قائما	يسارا
١٢٤	وضع الكرسي وضعا قائما	ج - الكرسي مائل ٢٢ يسارا، والفرفة ٣٥ يمينا
٥٩	وضع الكرسي وضعا قائما	د - الكرسي مائل ٢٢ يسارا، والفرفة ٣٥ يمينا
١٢٤	وضع الكرسي وضعا قائما	هـ - الكرسي مائل ٢٢ يسارا - يميناً تبقى عسا الشخص مقمضتين، فلا يرى الفرفة

على أن يضلنا في تعديل وضع الحجره بالنسبة لنا - (انظر الترتيب (د) في الجدول السابق حيث كان متوسط الخطأ في تعديل وضع الكرسي زاوية

بها ٩٤)

وهذا نقطة أخرى كشفت عنها هذه التجربة ،
فمن ملاحظاتنا في مرفقنا واضحة ونابتة بين الأفراد
في التجربة ، فمرفقنا فيما يتعلق
بالحكم التي يتورط فيها كل منهم
في التجربة ، في الحالة المشهورة من
الجدول ، في صورة متوسطات للأخطاء في أحكام
أفراد المجموعة ، وأهم ماكتشف عنه هذه الفروق
نقطتان : الأولى أن الخطوط العريضة للقوانين
صحيحة بالنسبة لكل فرد على حدة ، فكل شخص
اشترك في التجربة رجلا كان أو امرأة أخطأ بدرجة
ما في الحكم واختلت درجة خطئه باختلاف شروط
التجربة ، والثانية أن هذه الفروق الفردية كشفت
عن حقيقة وادها هي أن الأفراد المختلفين إذا تعرضوا
لمثل هذا الموقف فإن كلا منهم يعتمد على إطار خاص
يرجع اليه في عملية التعديل ، هذا الإطار دوماه
مزيج من الاحساسات البصرية والاحساسات
العضلية بنسب مختلفة وبتنظيمات مختلفة من فرد
الى آخر ، أما السبب في هذا الاختلاف فهو معروف
على وجه اليقين ، ولذلك فهنا مجال لعديد من
التحقيقات أو الفروض .

(وذلك في الحالة (و) من الجدول السابق) تعرض
حكمهم في تعديل زاوية جسمهم لأقل خطأ ممكن .
بعبارة أخرى : لو أنك تطرح إلى أستاذك نظرة
تأملية دون اعتماد على التجربة واشهادهم لعب
أن الأفراد في مثل هذا الموقف يمكنهم أن يحدرو
أولا على تعديل (أو إدراك) وضع أجسامهم
يمى واتجاه خط الجاذبية (التوازن)
من قمة الرأس مخترقا الجسد إلى مركزه
الأرضي . وإن هذا يكون سهلا ميسورا لا
الكرسي سيصبحه اختلال في شعورنا بدور
وكلمنا اعتدل الكرسي وأصبح اتجاهه أقرب إلى اتجاه
خط الجاذبية استعدنا شعورنا بالتوازن ، وكلمنا
ازداد شعورنا باختلال التوازن استعنتنا زيادة
الانحراف عن خط الجاذبية ، وسواء أكان المطلوب
مننا أن نعدل وضع الكرسي أم وضع الفرفة فأننا
نستطيع أن نبدأ دائما باتخاذ وضع الجسم مرجعا
نبدأ منه عملية التعديل . هذا النوع من الحديث
كان من الممكن أن نبتدع معه لو أننا كنا اعتمدنا
على التأمل البصري وحده دون التجريب . أما الشرح -
فقد أوضحنا لما أن المسألة تختلف عن ذلك كثيرا ،
وأوضحت أن الاتجاه الغالب هو الاعتماد على المجال
البصري لا على مجال الاحساسات العضلية . وإن
ازدياد هذا الاعتماد أو نقصانه يعتمد على شروط
تجريبية محددة يمكننا التحكم فيها . وأن الاعتماد
على المجال البصري يصل في سلطانه إلى درجة
يصلنا في تعديل وضع أجسامنا ولا يقتصر أمره

نعود فنفعل الفعل نفسه ، نضم العلماء الأميركيين الى زملائهم السابقين ، وننظر في الانتاج كله مجتمعاً ، نتملس أوجه الالتقاء .

ومرة أخرى نجد الوجه الرئيسى للالتقاء ماثلاً في المنهج ، في الخطوط الرئيسة للمنهج العلمى كما عرفته العلوم المختلفة في تواريفها المتفاوتة طولاً وخصوبة ، احترام شهادة الواقع ، ومحاولة الوصول الى الخطة الأساسية التى تتبعها ظواهره فى نشاطها ، وكلما وصل الباحث الى استنتاج جانب واحد من جوانب هذه الخطة عاد الى الواقع يستشعر الشهادة .

ومع ذلك فهذا المقال لم يقصد به الى الحديث فى معالم المنهج فى علم النفس الحديث ، انما قصدنا به الى تقديم نماذج من الدراسات التى اجريت وكشفت عن قدر كبير من اهميتها وخصوبتها ، نماذج تبرز معالم علم النفس الحديث من ناحية الموضوع . ولعل أهم ما يميز الموضوعات التى عرضناها وكثير غيرها من موضوعات هذه الفترة من تاريخ علمنا هو أنها موضوعات ذات دلالة واضحة فى حياة الانسان .

هذه هي السمة الرئيسة لمعظم موضوعات علم النفس الحديث .

لعل التغير يشعشع بهذا انعم يعرف معنى هذه السمة . فلو كانت سمة من سمة لم تكن الموضوعات التى تشتمل بالعلماء فى معاملهم من هذا الطراز ، ستصبح من سمة من سمة تاهت ، لكنها لم تكن واضحة الدلالة بالنسبة للانسان الذى يفكر ويعمل ويتفاعل مع الآخرين ، ولم يكن علماء ذلك الوقت يستطيعون بمناهجهم المتاحة لهم وقتئذ أن يتقدموا لمعالجة الموضوعات ذات الدلالة ، وبالتالي فقد كان محتملاً على معظم المحاولات التى تتناول موضوعات من هذا القبيل أن تتم بصورة قبيها كثير من الاستنتاج وقليل جداً من الضبط العلمى لهذا الاستنتاج .

أما الآن ، فقد تغيرت الصورة . وحدث ذلك بفضل التقدم فى تفاصيل المنهج ، لكن مسألة المنهج لا يمكن الحديث عنها فى ذيل مقال طويل ، ومن ناحية أخرى فان الحديث عن علم النفس الحديث لا يمكن الاستغناء فيه عن اشارات توضح معالم منهجه بصورة متكاملة . واذن فلابد من ترك المعالم المنهجية هذه موضوعاً لمقال آخر نفرده لها .

هذه تجربة واحدة من عدد من التجارب اجراها وتكن ، أحياناً منفرداً وأحياناً مع زميله آسن ، ولهذه التجارب نتائج متعددة ، بعضها بالغ الطرافة والأهمية ، وقد بدت هذه الأهمية فى السنوات الأخيرة بوجه خاص ، نتيجة لمزيد من التجريب على تفاصيل وفروض مستمدة من سلسلة التجارب الأصلية التى ذكرنا إحداها . وقد أجرى وتكن نفسه بعض هذه البحوث الجديدة ، نذكر هنا على سبيل المثال بحثين نشرهما سنة ١٩٥٩ ، وخاصة بحثه فى علاقة الظاهرة التى نحن بصدها بالليل الى أدمان المسكرات كما أجرى البعض الآخر باحثون غيره يهتمهم الكشف عما يمكن أن يكون هناك من صلة بين الحقائق التى كشفت عنها وتكن فى ميدان الإدراك وبين حقائق أخرى كشفوا عنها هم أو غيرهم فى ميادين أخرى من تلك التى يهتم علم النفس الحديث بدراستها . كميدان انماط الشخصية .

وبعد فأرجو أن أكون قد وفقت بعض التوفيق فى اختيار المادة التى عرضتها ، ولعل الحاضرين يدرك أسى التزميت بطريق معين . فلو كان الموضوع ما أوضحت فى المقال السابق من أن كل الموضوعات استثنائاً لجهود علماء النفس المعاصرين ، معارف التفكير والتذكر والإدراك والإبداع وما الشخصية وما إلى ذلك مما يسمى بالعمليات المركبة . ومن هذا الفريق من الموضوعات اخترنا نماذجنا . وربما ود بعض القراء لو كنا قد عرضنا شيئاً عن بحوث الإبداع بدلاً من بحوث الإدراك ، ذلك أن بحوث الإبداع جاذبية خاصة . والواقع أننا فضلنا الحديث عن تجارب الإدراك لاعتقادنا بأن القارئ العربى على دراية ببعض بحوث الإبداع التى سبق النشر عنها ، فآثرنا أن نقدم له شيئاً فيه بعض الجدة دون إخلال بالشرط الأساسى للاختيار . أما أن نبحث الإبداع شيقة ، وأنها تستثير باهتمام أعداد متزايدة من علماء النفس الأميركيين بوجه خاص ولاسيما فى السنوات العشر الأخيرة فهذا صحيح لمرأه فيه . ولكن لنقتصر الآن على التفكير فى الدراسات التى قدمناها ، لقد جمعنا من قبل بين دراسات ألفرلين والويسيرين والسوفييت ، ونظرنا فيها نتملس أوجه الالتقاء التى تبرز قيمة الاستمساك بمنهج البحث العلمى الموضوعى ، والآن نود أن

أضواء على الشخصية المصرية

الحلقة المناقصة في سلسلة تاريخنا التريوى

بقلم
سليمان نسيم



دراسة تاريخ التربية (١) ككشف
للمؤثرات التي تحكم في توجيه
التربية حتى وصلت الى شكلها الحاضر
وفيها ايضا دراستنا لتاريخ
هذه المؤثرات في المجال التربوي
الفكرى والادى مع غيرها من المذاهب والآراء
والاتجاهات ، ولذلك فان دراسة تاريخ التربية
مرادفة لدراسة تاريخ الثقافة والاسس التي قامت
عليها من النواحي السياسية والاجتماعية
والاقتصادية من ناحية ، ومن ناحية اخرى يمكن
اعتبارها دراسة للصراع الثقافى الذى يقوم عادة بين
مبدأ جديد ومبدأ موجود سابق عليه .

وتاريخ التربية المصرية - بوجه عام - يكشف
لنا عن اصول مشكلاتنا التربوية ، ويناقش الحلول
التي وضعت لها ، وفي ضوء الجهود التاريخية من
ناحية الحاجات الاجتماعية والثقافية للاسمة من
ناحية اخرى يمكن تقويم مدى نجاح هذه الحلول ثم
التوصل الى المناسب منها لحل هذه المشكلات .
لتاريخ التربية هو قصة الثقافة الانسانية في
استمرارها وتطورها وتغيرها عبر الأجيال وفي

استخدامها لاختلاف المؤسسات والأجهزة والوسائل
عن طريق الملاحظة والممارسة والتعليم المباشر وغير
المباشر . ولا نظن ان حضارة ما قد ازدهرت
وامتلات بالوان الثقافة التى تميزت بالعق والشمول
كالحضارة المصرية . ذلك انها تضمنت من القيم
والمثل العليا ما انسحب على جميع وجوه التعامل
من سياسية واجتماعية واقتصادية وعلمية . لذلك
كان طبيعيا ان يحظى تاريخ هذه الحضارة باهتمام
المصريين والأجانب على السواء ، وبالتالي حظى
باهتمامهم تاريخ الثقافة والتربية حتى غطت
دراساتهم في هذا الفرع الأخير معظم عصور اتاريخ
المصرى فيما عدا فترة واحدة هى التى ندرسها فى
بحثنا هذا . ففى تاريخ التربية فى الأزمنة القديمة
وضع الأستاذ الدكتور عبد العزيز صالح رسالته
فى الآثار والحضارة المصرية القديمة من « التربية
والتعليم فى مصر القديمة » فى يولية سنة ١٩٥٦ .
ولم تطبع هذه الرسالة حتى الآن وإن كان مؤلفها
قد اشترك فى كتابة الجزء الخاص بالتربية فى سلسلة

(١) راسح سليمان نسيم : تاريخ التربية النبطية - الناشر
دار الفكر - ١٩٦٣ - اشراف الاسنادين : د . ابو الفتوح
رمضان ، د . باهر لبيب .

إذ يذكر المؤرخ عبارة تسترعى الملاحظة فيقول في
 صفحة ٢١٩ « ان مصر لم تمت باستقلالها نحو سبعة
 قرون من سنة ٢٥٤ حتى سنة ٩٢٣ هـ أي من
 أواخر القرن التاسع حتى القرن السادس عشر
 الميلادي ومن العهد الطولوني حتى العهد العثماني
 وهي مسافة كبيرة من الزمن ولا شك أنها تدع
 الفرصة كافية لصكري كي تؤدي دورا هاما على مسرح
 الحياة الاسلامية الجديدة ونثبت للعالم الاسلامي
 أيضا أنها ذاب شخصية عظيمة لا تقل في عظمتها عن
 شخصية مصر المرفوعة القديسة » ٥٠. وهنا
 نلاحظ ان المؤلف يذكر مصر القرونوية ومصر
 الاسلامية وينسب مصر القبطية ، رغم ان تأثيرات
 مصر القبطية ، وكنيستها الوطنية لم تقل - كما
 سنرى - عن تأثيرات مصر القرونوية ، ومصر
 الاسلامية ثم مصر الحديثة .



من التآهرات الثقافية واللغوية البيزنطية مما يمكن اعتباره حركة استقلالية تحريرية في ذلك الوقت المبكر ، وهذا يؤكد رأينا في أن التراث التربوي المصري تراث متصل - كما سئرى - لم ينقطع في عصر من عصوره التاريخية ، ومن ثم وجب الاهتمام بدراسة الحلقة الباقية في سلسلة تاريخنا التربوي القومي ونعنى بها العصر القبطي . وتكمل دراسة الدكتور هزوت عبد الكريم الرسالة التي قدمتها الأستاذة زينب محمد فريد سنة ١٩٦٢ بقسم أصول التربية بجامعة عين شمس وموضوعها « تطور تعليم البنات في مصر في العصر الحديث » وفيها اشارت الباحثة الى مدارس البنات التي كان للبابا كيرلس الرابع فضل السبق في انشائها في عصر سعيد حوالي سنة ١٨٥٨ م ومساهمته بذلك في اتارة الامة كلها وسلخها عن الظلام الذي كانت تعيش فيه .

والحلقة الناقصة التي نعنيها ادن في سلسلة تاريخنا التربوي القومي هي الخاصة بالعصر القبطي . يقول الأستاذ الدكتور حسين فوزي في كتابه « مستدياد مصرى » : « ان تاريخ مصر - في طريقة كتابته - ما زال شديدا متقلبا تاريخيا » فصوله اكثر من التسابع التاريخي في اصوله ، تكاد تجمعها صلة اشبه بمجموعة قصص لا بملء مؤلفه ، ثم يقول « والغارى عاد لاحد من ادب تاريخا للحقبة المسيحية يستمر في تاريخ مصر » المؤرخ المسلم يتخرج من الدخول في بعض السبيل كما يتخرج المؤرخ القبطي من التبسط فيها اذ كان يكتب لمواطنيه جميعا وغالبيتهم من المسلمين ، وبذلك ظلت الحقبة المسيحية في شبه ظلام تاريخي » (١) فقد اعتساد بعض المؤرخين ادماجها ضمن العصر اليوناني - الروماني ، بينما يسميها البعض الآخر العصر البيزنطي ، وقد يسميها فريق ثالث العصر البيزنطي - القبطي ، ومن هنا جرى الرأي على تقسيم عصور التاريخ المصري الى العصر الفرعوني ، العصر اليوناني ، فالعصر اليوناني الروماني حتى عهد دقلديانوس ثم العصر البيزنطي فالعصر الاسلامي ثم العصر العثماني فالعصر الحديث دون أى ذكر للعصر القبطي . ونعنى أن هذا التقسيم أصبح في أشد الحاجة الى المراجعة

واعتمد الإجاب حجة ونحن الآن بصدد إعادة كتابة تاريخه الخلفي والجدد أن نعيد كتابة تاريخنا كله ، نبرزه من تأحيته الشعبية القومية . فقد جرى « خون غلى » نسبة تاريخنا الى الحاكم ، وكان من نتائج ذلك أن أهمل نصيب الشعب وأهمل بالتالي بيان دوره الحقيقي في بناء مجتمعه ، ولعل العصر القبطي المسيحي من أوضح المراحل التي إن فيها هذا الإهمال . ذلك أننا اذا اعتبرنا العهد الشعبي المصري يبدأ منذ دخول الاسكندر سنة ٣٢٣ ق.م فمعنى ذلك أن الحاكم الاجنبي كان له النفوذ في النواحي السياسية والاقتصادية والعسكرية ، أما الحياة الشعبية فقد استمر تيارها غير منقطع اذ واصل المصريون مباداتهم ومهتهم وتابوا التصك بماداتهم وتقاليدهم ولغتهم ، فلما جاءت المسيحية نحو سنة ٦٠ م اعتنقها الشعب دون الحاكم ، وكان ذلك ابداً بقيام صراع حثيف بين الاجنبي المتسلط يونانيته وبين الشعب صاحب البلاد الاصلى بدانيته الجديدة . وظلت الثقافة اليونانية سائدة كلفة للحاكم ولغة العلم ولغة للعالم المتحضر في ذلك الوقت حتى أواخر القرن الثاني واذا بالمصريين يتجهون بفضل عالمهم الكبير بكتينوس في تطوير لغتهم

(١) راجع « مستدياد مصرى » ص ١١٦ - ١١٨

وتكوينهم الفكري ذاته والا فهل كان تفكير اخناثون الديني الذي اوصله الى نظرية التوحيد حلا لمشكلة ؟ انما هي عقلية خاصة تميز بها هذا الشعب على مدى عصوره التاريخيه كلها حتى وقتنا الحاضر ، وقد دللنا على ذلك من حياة مصر القديمة . والان ننتقل الى مصر المسيحية لنبحث عن الأدلة على صدق هذه النظرية ، ملاحظا ان العقلية المصرية واصلت التعبير عن وجودها في صدق وعمق وايمان ، ففي اواخر القرن الثاني الميلادي وعلى عهد البسبا ديتمريوس الكرام - البابا الثاني عشر - وكانت العقلية المصرية قد غضمت الفكر المسيحي ، وتعمقت فيه ، بجدها نسمة به سورة في فترات جدهه سرعان ما ضلها الشعوب الاخرى في يسر واقتناع . ففي اواخر القرن الثاني الميلادي وصل الفكر المصري المسيحي الى رصع لاحده اعلمه وهي عمه مسط اخرى لغة المصرية القديمة ، تميزت بالتبسيط الذي امكن به التخفف من الصور الكثيرة المتباينة التي كان يكتب بها المصريون القدماء . حقيقة ان الابدئية المسيحية في مصر - في فترات كهن هذه الحروف اليونانية هي في اصلها حروف مصرية فطمت رحلة ضربه . صفاء النيل الى العيسقيين على شواطئه البحر المتوسط ، ومنهم الى اليونان ، ثم عادت مرة اخرى الى مصر ، فتميز بها لم تكن غريبة علينا لانها من رصع . بل ان كان الفكر المصري قد استعان لينا من جانبهم الجوروم ، اليه اليه الديموطيقية ليحصل منها اجدية جديدة متكاملة فانه لم يكن متفلا بل رد الشيء الى اصحابه .

لكن العقلية المصرية لم تقف عند هذا الحد ، ولم يكن معقولا ان تقف عند هذا الحد ، وانما تعدته كعادتها الى سائر الواحي المرتبطة بالحياة الارضية ، والحياة الاخرى خاصة وقد وجدت في المسيحية مبادي البعث والحساب بعد الموت .

فلما قدم الفكر المصري القديم تقويما شاملا وتقسما واضحا للفصول ، قدم الفكر المصري في العصر المسيحي حسابا ، للاعياد المسيحية وخاصة عيد القيامة ، وما يرتبط به من فترات الصيام ، وساعة ولاجته . وراد على ذلك ان وضع مظهرا قريدا للقرارات الكنسية تشمل فصول الاناجيل التي تتفق مع المناسبات المختلفة ، وما يرتبط بها من عطلات وتقاليم ، حتى كان القرن الرابع الميلادي حين اختلط عندئذ مسيحته على فكر بعض المستحسن

فحسب ، بل على المجتمع الانساني كله . فمصر القديمة بصارتها واكتشافاتها الدينية والعلمية ، وما وصلت اليه من قيم خلقية واجتماعية كانت بلا منازع رده من ديدة لشعوب العالم القديم . هذه الزيادة لم تات عفوا وانما كانت ورائها عقلية منظمة ومنظمة لما يحيط بها من ظواهر الكون واسراره . عقلية تمكنت من كشف معاني التعبير عن الحياة والفكر بل المصير ايضا . فالمصريون كانوا اول شعب اكتشف الكتابة وكانوا اول شعب وضع تقويما مضبوطة قائمة على اساس فلكية ثابتة . والمتأمل في هذين الاكتشافين يجد ان الكتابة ، وما سمعها من رصع لاحده هي في حقيقتها عمه مسط رصع للتفكير والتعبير في المجتمع الانساني ، اما التقويم فهو عملية ضبط اخرى للحياة على مدى العام كله ، وقد انتقل اثره الى ترتيب الفصول وتنظيم كل الاعمال المتصلة بالزراعة ، وادى بلثالي الى تحديد اعياد الكثير من الآلهة التي جعل منها المصريون وسائل ربط محكم بين حياتهم الارضية ومصيرهم الابدي . اما مزعمهم الى الكمال فقلل وصولهم الى فكرة التوحيد على يد اهل بطوني ، وامكان تصورهم لفكرة البعث بعد الموت وهما الدليل ، اقوى الدليل ، على صحة هذا الرأي . لم يسعوا معدنيهم اعكرى رصع رصع ، بل حددوا حياتهم الارضية ، وادى الى رصع الصورة يكملونها في حياة احرهم اعيرهمها المصير الثانية لدورة الحياة الانسانية . والمدقق في عمق فكرة البعث يلاحظ انها اقوى حافز لاصبغة السلوك الانساني لان المصريين ربطوا في قوة وعن اقتناع بين البعث والحساب بعد الموت . فالعقلية التي نزعتم الى الضبط والتنظيم ، سواء في الحياة على هذه الارض ، او في الحياة بعد الموت ، هي ذاتها التي اطلقت الى التكميل واعطاء الحياة الانسانية شكلها المكامل . وهذه النزعة ظهرت ايضا فيما اصطنعوه من فنون مختلفة خاصة بالصناعة ، وكل ألوان الحضارة المادية ، فان عقليتهم المنظمة كفلت لهم الوصول الى الأدوات والآلات بل الى المعادلات الرياضية والعلمية في سائر النواحي الهندسية والعمرائية والميكانيكية فكان طبيعيا ان يسبقوا العالم بما تم على أيديهم من اكمال الكثير من مظاهر حضارة الانسانية الى ان الامر اذن لم يعد مجرد مشكلات ، بل عليهم فيجعلوا على حلها ، وانما كان اعظم من ذلك بكثير . انه يتصل بطبيعة عقليتهم

يبدأ من الأسقف ويستهي إلى الشمس وغنها أخذته بقية الكراسي الرسولية : روما وأنطاكية وغيرهما .
كذلك فكرة تقسيم الكنيسة إلى خوارج أو صفوف لتنظيم وضع المؤمنين كل حسب حالته ومستواه الروحي لا الاجتماعى . كما جرت عليه الكنائس فى أوروبا وبخاصة فى ريفها حتى يومنا الحاضر .

أما النزعة إلى التكميل فقد ظهرت فى فكرة الانزعال عن الدنيا لتكريس الحياة كلها للعبادة ، فإذا كان المصريون القدماء قد أكملوا بفكرهم الدينى واعتقادهم بالحياة بعد الموت صورة الحياة الانسانية ، فإن المصريين المسيحيين قد نزعوا إلى كمال الحياة الروحية وهم يمد على الأرض باتجاههم إلى النسك والتقشف بحثاً وراء أعمال الفضيلة الشخصية الفردية ، واستجلاء لومال الكمال الإلهى داخل النفس الانسانية ، أى أن الرهبنة وإن تعددت الدوافع إليها فإنها فى صميمها محاولة للوصول إلى الكمال الروسى بدأ بها المصريون ليقدّموا دليلاً جديداً على اتجاههم الأسيل لحياة الكمال .

عند الاتجاه نفسه نجد الأدلة الصادقة عليه فى مصر الإسلامية . فالمتصوفة الإسلاميون فى مصر ، ومحاولات الوصول إلى المذاهب الإسلامية البينية لعالم القيد ، هذه كلها ترتبط بديقة فكر عبرى طمسته سطوة ، بل أن تطور الحامع الأزهر فى القاهرة جعل منها بعد ذلك العاصمة الأولى للعالم الإسلامى .

يقول الأستاذ أمين الخولى : إن الشخصية المصرية الدينية قد حيات مصر المشاركة فى الأديان الكبرى بمعرفتها ولقائها وتقبلها فى أناة وبقطة وتمكينها من الحياة فى بيتها الاعتقادية ثم الوقوف إلى جانبها بعد التمثيل الصحيح لها وقوف المستشهد العميق الإيمان (١) .

هذا الفكر المصرى العملاق الذى تميز بهذه الخصائص المميزة كان طبيعياً أن تكون له دائماً القيادة والريادة . فكما كانت مصر زعيمة العلم والحضارة بين الشعوب القديمة ، وإلى جامعتها بهابونوليس يأتى الفلاسفة والعلماء ليزدادوا حكمة وعلماً ، فقد كانت هكذا مصر المسيحية ، التى اعتقد لياواتها لواء القيادة الدينية فيما قاموا به من رد

(١) تاريخ الحضارة المصرية . المجلد الثانى ، الجزء السابع ص ٥٣٦ .

ولم يجد أساقفة العالم المسيحى فى مجملهم المسكونى الأول المتعقد سنة ٣٢٥ م سوى الفيلسوف المصرى صاحب المساقى العملاق فى التفكير المنظم العميق ليلجأوا إليه عسى أن يصل بهم كمادته إلى شاطئ الأمان .

فكان أن وضع القديس أنثاسيوس ، رئيس الشمامسة المصرى ، فى عهد البابا الكسندروس ، البابا التاسع عشر ، قانون الإيمان الذى اعتبره المجمع إطار العقيدة المسيحية ، ونقطة البدء للإيمان المسيحى . ووصول الفكر المصرى المسيحى إلى هذا القانون سبقته فى الواقع محاولات كثيرة جزئية فى الرد على أصحاب البدع الذين تخبطوا فى فهم العقيدة المسيحية منذ القرن الأول ، فكانت الإسكندرية . تؤدى دائماً دور المفسر والموضح والمصحح أى دور المعلم ، إلى أن أنكر أريوس ألوهية السيد المسيح ، وإذا بمحاولات الاسكندرية السابقة كلها تتبلور وتتجمع لتشمر قانون الإيمان الذى اعتبرته كل كنائس العالم المسيحى وجعلته جزءاً أصيلاً من صميم عبادتها واعترايها .



ومن أدلة نجاح العقيدة المصرية فى الوصول إلى التنظيم والتكامل أن كنيسة الاسكندرية كانت أولى الكنائس التى وصلت إلى وضع النظام الرعوى الذى



تتميز به تاريخ التربية في هذه الحقبة الشمسية الدقيقة وجود المدرسة المصرية الوطنية إلى جانب المدرسة الأغريقية، مدرسة المستمر، ويتبع مظاهر الصراع بين المدرستين يمكن الكشف عن الكثير من المذاهب الفلسفية والفكرية والدينية والعلماء المصريين الذين كانوا صمام أمن للقومية المصرية بما نشره من تلاميذهم من آراء وتعاليم • وجدير بالذكر أن إنتاج هؤلاء العلماء لم يقتصر على الدراسات اللاهوتية والعقائرية وإنما اتجه أيضا إلى التأليف في العربية ومن أصدق الأمثلة على ذلك كتاب «المري» (١) لـ كليمنطس الإسكندري ، وهو كتاب شامل لخصائص السلوك ، وآداب الاجتماع بالناس والتعامل معهم ، الكتاب يتضمن من التعاليم الروحية التي هي من الصلوة الأولى منه • وفيه يتحدث كليمنطس عن السيد المسيح كمرب ، عن القيم والثل التي نأذى بها ، عن تربيته للطفولة والأطفال كما يكشف عن طبيعة العلاقة الروحية التي تربطنا بالله ، وأنه كلما تركنا عنا وغابت الجسد ازداد ارتقاؤنا الروحي واقتربنا من النور الإلهي ، ومتابعة الأعمال الصالحة في صبر ومثابرة •

أما الجزء الثاني من الكتاب فيشمل الحديث عن آداب الطعام والشراب والكلام والفصح والنوم والملبس ، وعن سلوك المسيحيين في الأعياد والحفلات ، إلى غير ذلك من تواحي السلوك التي تتطلبها مستلزمات حياتنا في المجتمع • وإنها نأثر إلى في هذا الجزء عن التلطف بالكلمات البذيئة ، وعن المعاشرات الودية التي تقسم الضمائر السليمة • أما الجزء الثالث فيتضمن الحديث عن الجمال الحقيقي ، وأنه ليس في الملبس أو جمال الخلقة أو

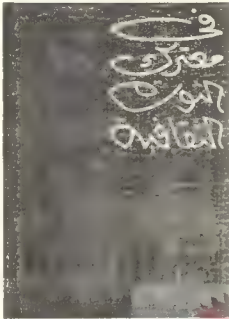
(١) هذا الكتاب مترجم عن الإجليزية عن اليونانية بحسرة Anne N. S. eann-Mathers ، معاد Paeagorus المجلد الثاني ، من ص ٢٠٧ - ٢٩٩ ، راجع يوسف كرم (تاريخ الفلسفة اليونانية) ص ٣٧٠ •

على الهرطقات ، وعن قيادة المجامع المسكونية ، وعن تأسيس مدرسة الاسكندرية المسيحية التي كانت جامعة للطلاب المسيحيين من كل الأقطار • وكذلك احتلت مصر المصوّر الوسطى هذا المكان أيضا ، فقد تكفلت بصد هجوم الصليبيين وأجباط محاولاتهم ثم وضع حد لهجمة المخول بعد أن دمروا أو كادوا يدمرون معالم الحضارة الانسانية في الشرق الأوسط •

ولعل مصر الحديثة ، مصر اليوم ، بميثاقها - وهو منهج فلسفي سياسي تروى انساني - تؤكد صدق هذا الرأي ، إذ تعتبر بحق ، في مرحلتنا التاريخية المعاصرة ، واثلة الشعوب العربية بل والافريقية أيضا •

ونستطيع أن نخلص من هذا كله إلى أن دراستنا للشخصية المصرية هو الأساس السليم لدراسة تاريخنا القومي ، وأي قطع لهذه الدراسة ، في أية مرحلة من مراحلها ، يعد تشويها لتاريخنا بل لكياننا ذاته • وعلى ذلك يكون الوقت قد آن للتحلل من تخيل طالما وقفنا فيه عند تقسيم تاريخنا ودراسة شخصيتنا ، ونبيننا هذا التخيّل أن يضم تاريخنا الاتّسام الآتية : مصر الفرعونية - مصر اليونانية - مصر القبطية المسيحية - مصر الإسلامية - مصر الوثنية الحديثة • ثم مصر الحديثة • أي أن نسبة تاريخنا يجب ألا تقوم من الآن على النسبة للحاكم وإنما للمواهب الثقافية التي تبرز من خلالها الشخصية المصرية • وواضح أن لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها المميزة وإن اشتركت جميعا في بيان وتوضيح الكيان المصري الذي أمكنه امتصاص مختلف الحضارات وتمثلها ثم التعبير عنها وإبرازها في قوالب جديدة تحمل طابعه المتميز الأصلي •

هذه الخاصية كان لها أثر كبير في إبراز الثقافة المصرية في العصر القبطي وإن كانت هذه الثقافة قد تلوّنت باللون المسيحي من جانب ، وتأثرت بالروح الأغريقية من جانب آخر ، لكن ثمة تمايز واضح بين العصرين الأغريقي ، والقبطي المسيحي ، فكل منهما سماته التاريخية والحضارية والفكرية • وإذا كنا نؤرخ للتربية ، أي نكتب تاريخا للثقافة فعل أساس أن هذا العصر حلقة في سلسلة تاريخ مصر القومي العام • وتاريخ التربية جز ، لا يتجزأ من تطوّر الفكر التربوي على مدى التاريخ المصري • ومهما



عبد الفتاح الديدي

في كتابه «عقد بين العقل والدين»^٦ ومفصلاً عن رغبته في الاحتفال بالذكرى السنوية الأولى لوفاة العقاد بإيراد هذا المقال في العدد الماضي من «المجلة» فقد وجدناه مناسبة أيضاً لتدعيم فهم نظرة جديدة في تفسير جانب هام من الجوانب المعشائية • وتصلح هذه النظرة للشعبية الأيديولوجية وللتفسير المنطقي البسيط اللازمين في الفترة الحالية •

ولكن لا يعني هذا إخضاع المعارف العلمية للمزايا والمنافع الاجتماعية دون اهتمام بإسلامتها • يجب أن يكون غرض تلويب المعلومات الفكرية التبسيط لا الانسداد • ولا يغني التعاطف بالفائدة الاجتماعية عن الإساءة المذهبية أو الخطأ العلمي • لذلك سقنا مقالنا عن : «التفسير البراجماتيكي للاشتغال بالأدب» بمثابة الإنذار لمن يضحى بالعلم في سبيل

الفكر فضة مستمرة ••

الفكر محاولة وتحررة •• وتلوى الصفحات القادمة أن تخط أنجاسها خاصاً في صميم انتاجنا الأدبي في اتصاله بالاشتراكية من جهة وبالإنسانية من جهة أخرى • ولن نحقر هذا التيار الجديد إلا ونحن من الصفات الخفيفة المستسنة للحداد في عالمنا شديد الأذى من مبرهنات •

فمن يجمع بين برهنة عليه على حساب إلمامه بمرهنة خطوون تجربتهما وقد جرت من عاتق مبرجة ومفصدة وشعرية •• يعرف آخر البوط بما قد لا يعرف •• الفكر والأدب والفن والفلسفة •• ولم يصب صفات هذا العدد لانجاز كل ما أرادنا •• عناصر •• فالي العدد القادم أدب •• نحن نؤمن بما كان من أجله في بعضه •• نحن نؤمن بما نتناحه الذي يلتقي مع ما تنضمته هذه الصفحات ••

وأهم ما تعني به فكرتنا هو نظمية كافة مجالات الفن والأدب في ضوء القواعد الأساسية من الدين والعلم والاشتراكية كما تتمثل خلال هذه الكلمات •

لذلك اخترنا لأجل الأول تحت عنوان •• المساق نص من فلا تجعلوه وعن تفسير جانب من جوانب الميثاق • وبهذا أعلننا كل ما يسمح لنا ببناء نظام فكري قائم على العلمية وعلى الجماعية وعلى التجربة الاشتراكية بلاذ • ومقاساً لروية الأحكام المبردة المثاق • والروية في رأساً هي مبادئه المبتدات أفضل الوسائل العسة لتحقيق أفكار المساق تحقيقاً حاداً سدياً •

ولم نلث أن اكتشفنا العنصر الروحي المرتبط بالإسلام وعرفنا أن هذا العنصر يلعب دوراً أساسياً لدينا في تجربتنا الاشتراكية • لذلك حثنا بالمقال

عابرة بين الموضوعية الجماعية وبين أهداف الجماعة
فليس ما يمنع افتراضها افتراضا تصوريا محضاً
مثل افتراض النقطة افتراضاً تصورياً في الخطوط
الهندسية . ونص الميثاق على أن تنبع أفكارنا من
التجربة الخاصة ببلادنا ولم يمانع في الاستفادة من
تجارب الآخرين . فأتينا على آراء مفكرينا العرب في
الموضوع نفسه جنباً إلى جنب مع آراء المفكرين
العالميين .

ومن العناصر النشطة في المقالات التالية سنلمس
اتجاهاً متوازناً نرجو أن نراه مورقاً في الأعداد
القادمة في أشكال أدبية متعددة وفي بحوث تحليلية
وتوضيحية . وكل ما نرجوه هو أن تتشعب هذه
الموضوعات المشتركة إلى أهدافنا المشتركة على أقلام
كتاب محمّلة بالأمل والإيمان والمفاهيم السديدة .

الكسب الشعبي من أي نوع . لا بد أن تتكامل
انظرتان العلمية والاجتماعية في سبيل تدعيم
الثقافة تدعياً صحيحاً .

واخترنا بعد ذلك مقالا في الوجودية الاشتراكية
ومؤدياتها في الفكر والواقع لنضع أيدينا على خطوط
اشتراكية متطورة جعلت النزعة الإنسانية أساساً
لها . فالمفروض أن المادية ليست بالضرورة علمية .
ونص الميثاق على علمية المناهج والأفكار الثورية ولم
ينص على ماديتهما . وكان سارتر قد أعلن أن المادية
هي التي تقضي من تلقاء نفسها على الشيوعية ، وقال
المقاد ان الماركسية بقية من بقايا الخرافات الاسرائيلية
ونص الميثاق على الجماعية ولكنه لم يمانع في
تحليل عناصر هذه الجماعية للوقوف على ركيزاتها
الأساسية . وإذا كانت الملامح الاجتماعية للفاعلية
الإنسانية تفرض الوجود الفردي كمرحلة انتقالية

الميثاق نص من فلا تجمده

أنه دعوة إلى تفتيق الذهن من أجل اكتشاف أسلم
التصرفات وأكثر الأساليب وعياً أمام الغرض
المشود .

أو بعبارة أخرى أكثر إيجازاً ووضوحاً أن المرونة
هي القدرة على التحايل من أجل ابتداع الوسائل
العملية المنوعة لتحقيق الأغراض المنصوص عليها
دون افساد روحها . لذلك قال الرئيس جمال
عبد الناصر في خطابه عن التحول العظيم :

« أن الميثاق ليس نصاً جامداً . لكنه أسلوب
للحركة الشاملة . أن الميثاق يجب أن يكون أداة في
يد تحالف قوى الشعب العاملة ولا ينبغي أن يتحول
إلى قيد عليها » . (ص ٥٥ من كتاب التحول
العظيم) .

ووصف الميثاق بأنه مرن معناه بطبيعة الحال
فتح الباب أمام الجميع للتفكير الصلي في أصح

يحيى بنا قبل بدء هذا الكلام أن تحدد معنى
المرونة . فالمرونة لا تعني إطلاقاً التهاون أو التراجع
في الأهداف المحددة . لا تعني المرونة قبول أي نوع
من أنواع المساومة في الغايات القصوى . إنها
تعني أولاً ضرورة الفهم للعمليات التي تتعلق بها
تلك الأهداف . وتعني ثانياً أن المهم هو تحقيق هذه
الغايات لا مجرد ترديد الشعارات . وتعني ثالثاً
أن مضمون العمليات المنصوص عليها قد يتغير وفقاً
للتقدم البشري حتى لا تتعطل الآراء والأفكار وحتى
لا تصبح هذه العمليات غير ملائمة لأي تطور حقيقي
يشمل الإنسانية جمعاء . وليس معنى ذلك التراجع
أمام الظروف المستحدثة ، بل معناه التحايل عليها .
وتعني المرونة رابعاً واختيراً تجميع القدرة على
اكتشاف الوسائل التي تحقق الهدف دون حصرها
حصرًا يوق الفكر ذاتها . لا بد هنا من النظر إلى
النص على أنه إيعاء يختلف المضامين العملية ، وعلى

البحث العلمي ، وفى الزام الباحثين بالحرص على
التحقق من الأحداث التى يروونها لنا التاريخ وفى
عدم التمسك بأعذار الماضى العتيد .

ولم تكد الحرب الثانية تنتهى حتى كما قلنا احسنا بكابوس التقاليد المخيف وشعرنا شعورا واصحا بمعنى الحرية الفردية والحرية الاجتماعية بل لقد مررنا نطلع بعد تلك الحرب الدامية الى نوع من الخلاص امام الضغط الهائل الذى يثن تحته من جهة التقاليد ومن جهة العادات السلبية ، وقد تجزى لنا هذا كله بوضوح بعد ان اُفقت الينا الحبر بمشاهد جديدة فى عالم الحياة الأوروبية . ولذلك تمثنت المناقشات التى تعتمد على قمع الحرية بالمعنى الوجودى ، وذاعت افكار غربية عن هذا المذهب الجديد الذى بدأ يتلقى في سماء الفكر العالمى . ولحب الباقية اللازمة في مثل هذه الحالات احتميتا وراء أفكار زائفة لا تمت الى الوجودية الحقة فى موضوعات الحرية والاختيار حتى يواجه مصفط التقاليد وأفكار السلف . واشترك في ذلك الكاثوليك والصحفيين معتمدين على قتات الحياة فكرية الشهيرة القائمة أكثر من اعتمادهم على العقلانية الحديثة . ثم انه انما هو انفسه الذي كان ينادي بالحرية الشخصية والاعتماد على النفس والاحساس

من يريد ان يفقه وراء اسم اداف من التمهيدية

ويبدو أن الخرافة لا تسحق إلا بعضاً من معنى النوع . وإن السفالة تلزمها سذاجة مشابهة لغاتها . والكاتب الذي يبغي الإصلاح يصعد إلى وسائل فعالة في أبواب الفكر حتى يصل إلى أهدافه من أقصر طريق . ولهذا شاهدنا في مطلع هذا القرن كثيرين من المفكرين من يتجهون إلى تفسير نظريات النشوء والارتقاء لتعود من خيالات الدين المرف . وكان تحيزهم لهذا المذهب بقصد إعلان الحرب على الطرف الديني أكثر مما كان تشجيعاً للمذهب ذاته ولم تكن مصارهم له مبنية على غير هذه الرغبة الإصلاحية الجامحة التي تنتاب المفكرين آونة بعد أخرى . ثم شاعت أفكار التشكك والشتككي ، في فترة ما بين الحربين ، واثارت الرغبة لدى الجميع في حب التاكيد من حقائق التاريخ وواقعه بحيث لا يسلم تسليمًا مطلقاً بكل ما يجعله الماضي اليأس . وكانت هذه الخطوة نتيجة طبيعية للتطور الذي أصاب حياتنا الاجتماعية والفكرية . بل قد كانت هذه الخطوة ذات أهمية بالغة في تحوير معنى

يحطون هدفهم البراجماتيكي وان حادوا حيدانا
شاسعا عن الموقف الاكاديمي البحث *

والامر - بعد - طبيعي ، فما حاجتنا الى العلم
الصحيح وقد اكتنفت عقولنا ونفوسنا ومذاركنا بما
لاعام مقداره من الخرافة والريف ؟ بل لاشك في أن
حاجتنا أمس في هذه المراحل الى استنهاض العقول
وربه الافهام واذاعة الملامح والمسحيات دون
حصص ودون تدقيق * كل شيء يسير في مجراه
تدعى .. المؤلف والقاري كلاهما مزود بنفس
انواع الاسلحة في بيده الشطوط والادعاء * والحركة
الكبرى في عالم الزيف والخداع تقابلها دعوة اكبر
في عالم المذهبية والتعصب *

ويحق لما الآن أن تسال : هل كتبت علينا
ظروف المعاش والحياة ألا نسي الى العلم والمعرفة
من أجل العلم والمعرفة في ذاتهما وانما من أجل أي
شيء آخر ؟ هل صحيح أن عقليتنا من النوع الذي
لايستطيع أن يرق العلم في غير كلف الا بما يؤديه
لما في الواقع من نتائج مفيدة محسوسة في حل
شئ كما كنا منذ آلاف السنين لم نغير ، احسن
العدد من أجل تقدير أرغفة الخبز ، وتعلمنا عسرة
من أجل مساحة الارض .. والاهم ..

خصائص الطبيعة من أجل مواضع طيور ..
البحر .. لعدد من مؤرخي ..
ووصف معارف ..
الشرق الأوسط بأنها معزولة ..
بها لتذليل المطالب اليومية ، ولم تكن ثمرة من ثمار
العقل البشري المنهجي على غرار سكان الجزر ..
.. وقالوا عنا اننا لم نستطع قط أن نكون خلاقين
في مجال النظر والتأمل أو البحث العلمي حتى في
عمود الازدهار والتحضّر ، وانما أشبه بالفلسوب
الأمينة الفيوارة على أن تحفظ دون اسهام ، وان
تقل بغير مشاركة * ولم نملك يوما قط الدلائل
على اننا نمتاز بعقلية متخالفة للاحكام التي اصدروها
عنا بل أضيف الى ذلك كله ما شاهدناه في تطور
ظروفنا الثقافية المعاصرة في الستين سنة الماضية
تأييدا لنظرياتهم وتوكيدا لاحكامهم *

فهل نحن كذلك حقاً ؟

وقالوا ايضا اننا متعصبون وان حماسنا للثقافة
والعكر لا ياتي نتيجة لاعمال ذكاء طويل المدى والدأب
على التمهيص والمعص والتأمل ، وانما ينسأ على

اتصالات عصبية تنسم احيانا بالروني ولكننا عاليا
ماتكون نوعا من التجديف * فاذا شبتا التفكير في
مشكلة من مشكلات العلم احباطا الى متجاسرة
حتى نستوثق افعالاتنا ، ونستثير مكانن العصبية
في قلوبنا ، ونتمكن من الكلام في موضوعها
بالاسلوب اللامع المدافع الخلاب الذي يأسر برتيته
وصداه وليس بمعنده الاصيل وقالبه الحافل *
ومكنا يد الذكاء العلمي عندنا انفصاليا منقطعا
.. لا سمح صاع اخمصه وسوس .. كس
منه .. كنه حريزه ذاته في بحر اعتماد

فهل نحن فعلا كذلك ؟

وقيل ايضا فيما قيل ان الكاتب اثيرى قد
اغوره باستمرار الجمهور المساند في التيارات
العكرية ، فاضطر الى اعتناق الأفكار التي يمكن
انشارها وذويها ودعا الى المذاهب التي تقبيل
القسمه على كثيرين ، وتبنى التيارات التي تجد
صبي سربها الوهاج لدى عامة الناس ، حتى لا
يصل وحيدا مكثيا في قاعة بحثه ، وحتى تقترب
سهره بفعله أسوة بأصحاب المجد والسلطان *
.. ليس بالدرس لغيره ..
.. على قلمه الى نوع من المذهبية
..
الدعوة للإكثار لدى ابناء زمنه على أساس
النكاح القاتل ..
الاستياء وراء الرغبة في الشهرة دون المحافظة على
روح العلم * أما حينما يضطر الى افساد العلم من
أجل اذاعته وتذليل صعوباته بما يتعارض مع
روحه الأصيلة ، على نحو ما فعل مفكرنا عندما
انشاعوا مذهب النشوء والارتقاء قبل الحرب الأولى
ومذهب الشك الديكارتي بين الحربين ثم اصول
الوجودية عقب الحرب الثانية ومبادئ المنطق
الوضعي في منتصف القرن ، فالامر ذو دلالة أخرى
غير دلالة التبادل العكري والحرص على المعارف العامة
وخدمة المعرفة *

من هذا كله نستطيع تجميع العناصر التي تتفاعل
في كيان ثقافتنا المعاصرة ، واكتشاف اعراض الأزمة
المستفحلة في فكرنا وآدابنا ، ويمكننا ان نلمس الى
أي حد اصحت الفلسفة كبش الفداء في هذه
الأزمة .. فشيوع الشك في قيمها وعدم الاطمئنان
الى تاريخها ونسبها المتأخر في دراستها ومساراتها

بالتصوف واسلوب الدراويش من جهة وبالإلصاق والخرافة من جهة أخرى ، قد تولد نتيجة الزعزعة العامة للأسس والقواعد التي كان ينبغي أن تنشأ عليها علوم التفكير الحقيقي .

فكثيرون الأساس الفكري وروح العمل الفلسفي عند الأفراد يقتضي فترة طويلة من الإعداد والتهيئة ، ويستلزم مواصلة تدعيم الوجدان بمعارف تفصيلية ثابتة بحيث تنفلغل المبادئ وتستقر في حصيلة الدارسين دون أدنى تردد في قبولها إلى أن يستكملوا ادواتهم وعدتهم . وعندئذ يتولى هؤلاء الأفراد ، بما يدعونه حولهم ، مهمة تزويد الفكر العام بملايساته العقلية التي تتفق مع ميوله واستعداداته ، والتي تتلاءم مع طبيعته ، وتعتبر في الوقت نفسه عن كيانها ، وتكون بالنال أساسا لمختلف الحركات والنزعات .

إذا عبرنا عن هذا كله تعبيراً فلسفياً ، نقول إنه كان ينبغي أن تخلق الدلالات الفكرية العامة ونصوغها على هيئة استعدادات قبلية وننشئها على نحو ما حلل الرياضيات صاكنها حسوية . حتى إذا ما تطورت الوقائع الحيوية في نسيج الجمهور حثت اسجاساً علمياً بين ضرورات الفكر البشري وحوادث الحياة المحسوسة . وأحد المذاهب الفلسفية مجراها الطبيعي إلى ضمير الأمة لاثباتها فقتشركو على النحو الذي ترصيه وتكون أصول السعدية في تكاثر تام بين الامراء والجماعات وبين الفكر والواقع

والواقع ان الفكر العربي مر بتجربة هامة خلال الستين سنة الماضية . لقد واجه مطالب المجتمع بشجاعة نادرة ولم يعوزه في نفس الوقت ان يكفل التناقص والتطور في أساليب الفلسفة والأدب الخالصين . لقد عرف المفكرون بذكاء فطري أن الوسيلة الوحيدة للقضاء على آفات التخلف العقل

هي العمل على اذابة مذاهب الفلسفات العليسا وترجمتها الى لغة شعبية بحيث تفس انهام الجماهير وتعلق بخيالهم وتصورهم للأشياء . في الوقت الذي تحدث فيه كبار الأدباء والكتساب عن النظريات المنهجية الخالصة ، كان المفكرون يأسفون لعدم التجاوب بين الجمهور وبين جماعة المفكرين . كان طبيعياً أن يعيش المصريون في جهل تام بما يجري على مسرح الفكر من أحداث . لم يكونوا يستوعبون غير الكتابات الصحفية والشروح الفقهاء . والوسيلة الوحيدة التي كان يملكها المفكرون لبعث الاهتمام في قلوب الناس هي الاثارة . لذلك رأينا تاريخنا الفكري مكوناً من حلقات استفزازية ، وظل الكتاب عندنا يستخدمون أسلوب التشويق بالمقالات النزالية الى عهد قريب .

ولا شك أنه يسرنا اليوم أن نواجه جمهوراً حقيقياً لم يكن موجوداً الى عهد قريب . لا يفرنك ما يذيعه البعض من أن كتبهم قد لاقت وواجاً الى حد طبعها عشراً أو عشرين طبعة ، فهذا كله لا يدل على أن الفكر العربي قد عرف الجمهور الذي يملكه النظريات الفكرية وحاول مع المذاهب الجمعه ، ونعري ما يجره فكر بعض الطر عن أي اعتبارات سوى اعتبارات الفكر والفهم العقليين . فهذه في الواقع مرحلة لا نستطيع ان نقول ان حاصرها قد عرفتها قبل خمس سنوات .

واليوم نود من صميم قلوبنا الا يكون المقصود من اشاعة فكرة من الأفكار هو مجرد العلاج لبعض آفات هذا المجتمع . اننا نطمح في أن نجد الكاتب اليوم قادراً على شرح آرائه بغير حاجة الى الاخلال بالمذهب من أجل ترقية ذهنياً الى عقول الجماهير . نتمنى أن يظهر الفكر الذي يخدم قضايا الفكر في حديثه الى الناس دون اضطرار الى الإيجاز المفسد أو التقريب المخل ودون حاجة الى السهولة المبذلة .

نظرة وجودية إلى الاشتراكية

تضع الوجود حقيقة وكقيمة وكبداً افتراضى فوق كل اعتبار آخر . أنها تسمى الى عدم تخطى هذه المتبة الأصلية .. أنها لا تقيم الخطوط بحيث تبدو نقاطاً متجاورة ، بل تسمى بالنقطة حتى يتم لها إقامة الخطوط . لا بد أن نمر بالنقطة سواء كفرض أو كحقيقة أو كنشء من أجل الإمتداد بها نحو الخطوط . فقد نتعامل فى الأشكال والهيئات ناسين النقطة ولكنها لن تزول تماماً من ادراكنا ولابد أن نعود فنذكرها من حين الى حين كي نتمالك أنفسنا وتماكبك بين أيدينا الأشكال والصور والهيئات .

وتحدد وجود الذات الفردية أساسيا لدى الكائن الحي وفى كل ظواهر الوجود فيما بعد . يعد وجود الذات بالنسبة الى الموجودات وظواهر الوجود العامة كالنقطة بالنسبة الى الخطوط والأشكال . وهذا بدوياً أن الإنشائية أولاً وقبل كل شيء الى هذا الوجود الذاتى حتى تتمكن من المضى قسداً فى كل التفاسير على ضوء حقائق الذات الفردية الواحية . وباختصار نقول ان الوجودية لا تضعى بالوجود الفردى فى سبيل تجسيم اجتماعى ولو أن الهدف الأول والأخير هو التكوين الجماعى نفسه . الوجودية لا تخطئ الفرد وهي تشدد تهئية التكوين الجماعى كما لا تخطئ المصور حقيقة النقطة وهو يسعى لعمل التكوين التخطيطى للوحاته . والوجودى يصل الى أهدافه متسللاً من طريق الأفراد كما يصل المهندس الى وضع خطوطه ابتداء من التسليم بالنقطة وللذات الفردية عيوب بل لا يمكن أن يتجاهل الباحث كل ما يتخلل السوى الإنسانى الفردى من آفات . ولكن مع ذلك لا يمكن التضحية به لأن أى تضحية بالوجود الفردى هي افساد وتضليل وتزييف لمعنى الوجود الجماعى . لا يبرر الوجود الجماعى استهلاك الأفراد استهلاكاً كاليا من المضمون الإنسانى . لابد أن يكون استخدام الإنسان داخل إطار الجماعة محدداً بأهداف إنسانية صريحة . ولا بد أن تتحقق كرامة الأفراد من أجل

تعتمد الوجودية المعاصرة على مبادئ أساسية وعلى مفاهيم خاصة . تقوم الوجودية على فكرة الإيمان بالقيمة العليا للوجود الإنسانى مثلاً فى الفرد . تؤكد الوجودية ان وجود الإنسان الفرد هو أكبر قيمة داخل الوجود الجماعى وفى إطار الموجودات المادية . ولا ينبغى أن ننسنا احتياجاتنا وضرورات التكوين الجماعى أهمية الكيان الفردى داخل الحياة العامة المشتركة . الوجود أساساً وجود - داخل - العالم ووجود - مع - الآخرين ووجود - فى - ذاته . ولكنه مع هذا كله وجود يختص بالفرد ويتعلق بحياة الإنسان القائمة بنفسها .

ومعنى هذا أن الوجودية لا تريد أن تخضع الإنسان عن نفسه ولا أن تتخلفه عن ذاته . لأن الوجودية هي الفلسفة التي تضع الوجود الفردى قبل كل حقيقة أخرى وتفترض الإيمان بمبدأ كاساس مبدئى لتفسير كل مظاهر الموجودات الماثلة . أو لعلها لا تفسر شيئاً بقدر ما تسمى لتقرير وضع حقيقى قائم وهو ان الوجود الذاتى هو أعلى وأتمن جوهر داخل إطار الإنسانية وفى معاشنا الأرضى . فمن المسلم به ومن المعقول أيضاً ان وجود الإنسان الفردى هو أصل كل شيء فى الحياة المعاصرة كل شيء يبدأ بالوجود الفردى . ولهذا لا ينبغى أن نأتى أية فلسفة فتنسنا هذه البادرة الوجودية الأولى أو هذه اللبنة الأولى فى بناء الانسانية والموجودات والمجتمع . لا ينبغى أن نتجه للفلسفات الى المادية أو الى الروحية أو الى المثالية أو الى الوضعية قبل أن تمر بالوجودية .

فإذا كانت المادية تضع المادة فوق كل اعتبار وإذا كانت الروحية تجعل الروح فوق كل تقدير وإذا كانت المثالية تفسر كل شيء ابتداء من عالم الخلق وإذا كانت الوضعية تفترض الأوضاع القائمة بالفصل كاساس فكرى لتفسير كل الحقائق ... إذا كان هذا هو شأن كل هذه المذاهب .. فهذه الوجودية

العقل البشري بينما لا يستطيع الإنسان إلا أن يؤدي
دلالة ما يعرفه فقط .

وعلى نحو من الأنحاء يمكن أن يقال إذن ان
الأدوات المستخدمة تنعكس الى الأفراد معارفهم
الخاصة بهم . وإذا نظرنا في إنتاج أحد مصانع
المواسير مثلا يمكننا أن نرى في تشكيل وفي تنويع
المواسير خبرة الإنسان نفسه ومعرفته بطرق صناعة
المواسير واحتياجات المعيشة المدنية في المجتمع
القائم واساليب العيش التي تحتاج لمثل هذه
العينات . فالإنسان يفرض طابعه على الحقيقة
المادية عند تسخيرها . وهذا من شأنه أن يدهشنا
الى اكتشاف علاقة الدلالة المادية في تأثيرها على
التيان البشري بالكون بأكمله .

ومن ثم يمكن استخلاص دوائر الحياة الإنسانية
ذاتها وإمكانات الفرد من تشكيلات المادة وتطبيقاتها ،
ولذلك فالحياة العملية والإنتاج الصناعي من شأنهما
أن يكشفنا طابع المجتمع ومقدار الإصالة في مجموعاته
ومقدار التطور الذي يشمل أفرادها . فتسخير
الطاقة البشرية من شأنه أن يكشف عن الطابع العملي
للإنسان وعن مدى التطور الذي يلعبه الفرد عند
تحقيق فاعليته ومثليته وكرامته . لأن حرية
الإنسان الحقيقية هي في قدرة الإنسان على التحكم
والتحكم في الطبيعة .

الوجود العرفي إذن أصيل وضروري حتى وإن
كان مستخدماً استخداماً وظيفياً ، وملامح الافتراق
التي يتميز بها الوجود الفردي والتي سبقت الإشارة
إليها ليست ههنا سوى مظهر . هذه هي النقطة
الأولى التي ينبغي تأكيدها فيما يتعلق بميول الأفراد
والإيمان والعزلة التي يهاجم بها الماركسيون كسل
نظرية وجدانية أصيلة في الديالكتيك المخالف
لليالكتيك الجماعي القائم على إنكار الفردية والعقل .
ليس الافتراق سوى مظهر خارجي لطبيعة أساسية
خاصة بالإنسان . أما العمل فينمو ابتداء من قوة
مشتركة نحو هدف مشترك . واللحظة الأساسية
التي تميز تحقيق القوة وتميز تسخير الحقائق
المادية بوصفه موضوعاً كأي موضوع في اللحظة
الخاصة بالمباشرة العملية الحرة للفرد . ولكن تحدد
هذه المباشرة العملية الحرة للفرد ذاتها كواسطة
عابرة بين القوة المشتركة وبين الهدف المشترك .
وعندما تكون المباشرة العملية الحرة للفرد بصدده
تحقيق ذاتها في الشيء الموضوع فهي عندئذ لا تكتفي
بالقاء نفسها كفعل عضوي في صالح الموضوعية

التيكيا الاجتماعية . ان الشمول يأتي من ههنا من
الدخل لا من الخارج .

ومعنى هذا مرة ثالثة ان الاشتراكية الوجودية
ارتدت نحو الأبنية الصورية الأولية داخل المجتمعات
لكن تحدد أساساً جدلية (ديالكتيكية) جديدة
لعلوم البشرية الأصلية . وهذا هو ما نحاول اليوم
أن ننظر فيه لإحداث التغيير الجوهرى الضرورى في
كل نظرة اجتماعية تنفاض عن مأسى الأفراد
والأقليات في سبيل إنشاء كل شامل أو من أجل
حماية مصالح العدد الأكبر . فهذا المبدأ الذى تضعه
به الجماعة بعدد من أبنائها باسم الضرورة العامة
لا يدل على صلاح هذه الجماعة ويتم عن خلل أساسى
في كيان هذه الجماعة . لأن المفاهيم السليمة هي التي
تبقى طابع الإنسانية مضمياً على الجماعة وهي التي
تضمن للفرد قيمة حياته ووجوده وتحفظ له قيمه
وغاباته . الاشتراكية الحقّة هي التي لا تلغى وجود
الإنسان .

ولا شك أن هذه النظرة الجديدة الى الوجود
الإنسانى استدعت فحص قدرات المجتمعات
استخدام الأدوات والانتفاع
الامكانيات الإنتاجية لمناخ الا
المدى في البرية سبعة

تسخير المادى المادية . ويسعى سحر
المادية على احتواء الشيء الذى لا حياة فيه داخل
مشروع كلي يفرض على هذا الشيء وحدة شبه
عضوية . ومعنى هذا ان هذه الوحدة هي فعلاً وحدة
الكل ولكنها تبقى رغم ذلك اجتماعية من جهة
وانسانية من جهة أخرى ولا تصيب في ذاتها الأبنية
الخارجية التي تنشئ عالم الجسيمات ، وبقاء
الوحدة متوقف بالعكس على فاعلية المادة . ولكن بما
ان هذه الوحدة لا تعدو أن تكون انعكاساً سليماً
لسحر احتشده المادى . . . وسعى سحر
الجمعية المادية لا يتأدى إلا لمشروع إنسانى يخضع
لظروف محددة ولاستخدام أدوات معينة وفي
مجتمع تاريخى على درجة معينة من النمو . . . فإن
ما ينتج من هذا التسخير يعكس المجموعة بأكملها وإن
كان يعكسها سلباً لا إيجاباً . بعضى ان الشيء
الناتج هو ذو الدلالة أو هو صاحب الدلالة بينما
الإنسان في هذه الحالة يكون هو المدلول . والواقع
في هذه الحالة ان الأداة المستخدمة تستمد دلالتها من

لشأن خلال محادثة مع السيد جارودي ورفيقين آخرين . إذ قال السيد جارودي أن ثمة علما للتاريخ وأن تسلسل الوقائع حتى صارم ومن ثم فالنتائج أكيدة . وعلى عكس الواقعية الثورية التي تقول بأن الحصول على أقل النتائج يتطلب العناية وسط أسوأ الشكوك وعدم اليقين تؤدي الاسطورة المادية إلى أطمئنان بعض الأرواح اطمئنانا عميقا فيما يتعلق بعاقبة جهودهم . فهم يظنون أنهم لا يستطيعون إلا ينجحوا . فالتاريخ علم ونتائجه مكتوبة ولا تنقص الا قراءتها . وهذا الموقف هروب بأوضح المصانعي . لقد قلب الثوري الأساطير البورجوازية وشرعت الطبقة العاملة خلال ألف من الثغرات .. من الاعتداءات والتراجعات ... من

الانتصارات والهزائم في تجسيد مصيرها الخاص داخل الحرية وداخل القلق . أما أمثال جارودي فيشعرون بالخوف . ليس ما يبحثون عنه في الشيوعية هو التحرر وإنما تقوية النظام . ولا يخشون شيئا بقدر ما يخشون الحرية . وقد تخلوا عن المسألة الخاصة بالطبقة التي يمثلون سعيهم فيها معززون على قبليات المعرفة وسبيل التاريخ المخططة سلفا . فلا مجازفة ولا تخوف .. كل شيء ممكن وسينجح مصمونه . وفي لحظة معينة يصبح منهجهم الدرع لا شيء سوى الفكرة الثابتة . وسخر السيد جارودي داخل هذه الفكرة منه في أمان .

وهذه هو ما أثير عنه العقاد باسم القدرية الذي خلع على هذا الموقف المستند إلى الظروف والضرورة في حتمية الوقائع المادية وأحداث التاريخ . وقال سارتر أيضا في نفس هذه المقالة ما أشار إليه العقاد من أن المادية ليست بالضرورة ثورية الاتجاه وليست بالضرورة أيضا علمية الاتجاه .

وسنناقش في المقال القادم هذه الآراء في ضوء تجربتنا الاشتراكية متمثلة في الميثاق .

المشتركة وهي تكتمل وإنما يؤدي هذا الالفاء - لصالح - الموضوعية إلى اكتشاف المباشرة العملية الحرة الخاصة بالفرد لتسخير الحقائق المادية تسخيراً مشتركاً . هذا علماً بأن الموضوعية المشتركة ذاتها ليست في حقيقة الأمر سوى تحقيق الأهداف .

أما النقطة الثانية التي لا نلث أن نتحقق منها هنا فهي أن الاعتماد الكبير على الجزمية الكلية أو الحتمية العامة يعرض الأفراد لآفاء كل مقاومة للواقع . لاشك أن الإيمان القوي بالحتمية المطلقة في تطورات المادة وأحداث التاريخ من شأنه أن يلغي رغبات الأفراد في تغيير الواقع ، وأن يدفع الجميع إلى التسليم بتقلبات الظروف والأحداث .

ومن المتع بهذا الصدد أن نجد اثنين من المفكرين يلتقيان منذ هذه النقطة . وكتب العقاد في سنة ١٩٤٣ (مجلة الرسالة - العدد ٥٠٩ في ٥ أبريل سنة ١٩٤٣) مقالا عن الفرد والدولة يقول فيه : « إن تغليب الشؤون الاقتصادية أو تغليب الدوافع المادية على دوافع الحياة في الأفراد هو في الواقع « قدرية » جديدة يلجأ إليها الماجزون في زماننا هرباً من التبعية . ولكننا نأخذ دائماً بمقياس واحد من مقياس التقدم الإنساني وهو مقياس المسؤولية واحتمال التبعية . واحتمال التبعية هو أساس الديمقراطية المستطاع . »

« ومعنى ذلك أن التقدم هو الاعتراف بالقدرة والاعتراف بشدة في المجتمع . » - « من رغبة القدرية التي تعرض سلطاناً يستغرقه ويطويه » .

وجاء المفكر الثاني سارتر ليقول نفس الرأي في مقاله عن المادية والثورية سنة ١٩٤٥ وهو المقال الذي نشره بالجزء الأول من كتابه عن الأوضاع حيث يقول : « يجب أن نلاحظ أن الالتصاق الضيق جداً بالجزمية الكلية يجازف بإفناء كل مقاومة للواقع . وقد حصلت على برهان بهذا

الشاعر الأمريكي

دروارد لمجنز

والبحر
عن الشخصية



يكن أحد يتصور أن من بين جدران منزل مواضع ضارب في القدم يعبر في شارع ضيق من شوارع قرية جرينش قرب نيويورك بأمریکا يتسرع شائرا طالما في قلوب مواظبه بشعر أباه عصره عليه فارضه هو على عصره فرضا ، اذا شئت أن نصله فهو شعر قبيح جميل ، متلجج نازح ، يخلو براه الأخرى ، يشير عاصفة من الانجاب حينما حينما يصبح هدفا للظلمين والنفاه يلقب أمهه جمهور كبير من القراء حيارى لا قبل لهم بهل طلاسهم .



بقلم الدكتور زاهر غبريال

فم معتدلة ، ذفن صلف ، أذناب كبيرتان لبدوان كأنما قد اصليهما غصص لعلول الإصفاة أو أن صاحبهما ولد وللإصفاة قد أياهما أرهاقا واتصالا ، كان الناس يرونه كل يوم وهو يخرج من منزله فاصدا ميسدان واشتجوتون في قرية جرينتش ، تعطي رأسه قبحة يكاد يتوالى عنها رأس يبرد أن يفر من كتفيه ويتدفع إلى القفصاء ، يطل من جيب سترته الأيسر طرف مفكرة سوداء اللون ، وفي ليالي اللط يبدو جسمه النحيل وهو يسرع الكلى تحت مظلة عتيقة سوداء ترافها يدان جيبيلستان ، وكلما مر في طريقه بهجل زهور تبادل التحية مع صلابه من خلال البرام

أجل ، فلم يكن أحد يتصور أن ذلك الرجل النحيل الصالح الجسم الذي ظل دائما قرابة الثلاثين عاما دون أن يسمع له صوت - في ذلك المنزل العتيق سيصبح في يوم من الأيام الشاعر العظيم إدوارد استلين كمنيز ، أو 1.1. كمنيز كما يفضل هو أن يدعو نفسه ، شاعر ورسام أمريكي وقد قال عن نفسه أنه « كاتب صور ورسام ألفاف » ، رجل اشترى ، فراع الطول ، بملامح منه وجه يبدو متجهما حتى وهو منبسط الأسارير ، وقد يشير الربوب والشسكول في عين من براه لأول مرة ، ولكن اذا دخل في حديث حامي الوطيس سرى البشور والعلمية فيه وفارقه نعلناه وجهه يبدو وهو يستقبل ضوء الصباح وتسميه الفيليسل كاته مسجل صديقا حميما ، نال منه على العالم عيتان وشسبستان هسليستان رابستان نصت ليو من حلقبين كبيرين ، عيتان تلقين بين العين والعين متايا من أحد الأطراف الذين لم يعلقوا منهما بلغة في الطريق العام وان كانوا قد اتزوروا بالرجعية به عندما اختلى بالشاعر في جلسة عائلية ، وبنت نصت عينيته ألب صارحه

مخشي للوب ؟ هل أنت ؟ » وقصيدته « ناعلى يا حبيبتى هذه التماثيل الجلدية » منولوجات غنائية تعلق بنا إلى عالم أخير حين نعرأها ، وهي تمر عن كمنحز وهو في أوج مجده الشعري ولا يصل إلى مرتبتها من شعره الهجائي العديت إلا القليل من قصائده الصاخبة مثل قصيدة « انى لعنى من أولاف »

فديوان كمنج ٩٥٠ قصيدته لايسيف جديدا إلى مجده الألبى ومع ذلك فهو في هذا الديوان لا يشعر بحاجة ملححة إلى التفتن في شكل القصيدة ليعب بناء من عامة الكتاب ، فكثير من قصائده صيغ في أسلوب سهل :

لم
أصابع الصف
يرة إلى
بوما جميلة كمت
القادة الصغيرة) جالسة تهيك في
بالفة مضبوقة في ذلك الـ
هيج الجيول المشرق) ، لم اخنحت سرعة
أولي به ان ترفعي ، أو يا ترى
قد خشيت أن تلصبي الـ
هية بيتها (يا لىنى أدري) أو
لم تكى بدوى : الهيا
الى ان نهرم)

دوعا حنم

به

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

هـ

بعد سيفه الكلاسيكيون المظام الى مثل ذلك ، وحى مرفهيه له ستم من الأسلاف فسام جوكوز ، الشعار الوحيديد الذى استطاع أن يصبب قصائده في ذلك الأسلوب المسمدم يتسم ابنساعة وريقة حين يذكر الناس كمنج وشيروون الى ما جرى عليه من حلف المسافة بين الفصلة والخطات المجردة لها : « فى الكتب القديمة وعلى الإخى الرئيسة منها » يقول جوكوز وهو رجل علامة « لم يكن هناك مسافة قبل الفصلة وبمعها فالقصلة تكون المسافة الخاصة بها »

وهو يتبن بأسلوبه ، كما يتبن غيره من كتاب القرن العشرين وكما صرح هو بذلك ، لنزوا بكونه ، ذلك الشاعري الذى «أحل بين شعراء القرن العشرين المكان الذى احتله أينشتين بين علماء هذا العصر » ومع ذلك فإن كمنج لا يدين لأحد بالنزعة القالية على أسلوبه فهو له ، وعلى الإخى طريقته في كتابة الحروف التيكثر الحديث عنها ، والتي تكلم عليها الكثيرون ، فلقد أخذت بتعثر كثيرا في شعره ويتكرر شئى الأساليب والألفان ، الأمر الذى حير قارئيه وأذهلهم ، فهو يستعمل الأسماء بدل الأفعال أحسننا والعكس بالعكس ، وهو يستخدم ترفيحا مغالفا للقواعد المعروفة ، وكثير من أبياته يهوى الفين بين صلفطات كيه ثم هو قد قدم ذخيرة غياصة من الأفكار مركزة في كلمات قليلة (وعلى الإخى في ديوانه الأخير « ٩٥ قصيدة »)

ومع ذلك فإن معظم قصائده يمكن فهمها إذا ما درب القارىء نفسه على فهمه والاعطاه وبعد طل كمنج - ربما جوكوز - روماني يتنج في شعره نهج الشعراء الرومانسيين أمثال سى وكيس وهو في معظم شعره يغنى ما تغنى به الرومانسيون اللعب والقدر والربيع والطبيعة والحبوسية الإعجاب وهى الذات الإنسانية ، ولكنه تخطى أخيرا مرحلة الرومانسية التى اتفقت في بواكير شعره ما بين ١٩٦٦ - ١٩٥٤

في الربيع
نشواي ينشئ
ينطقون البروق
تقبل الانواع
فالذا الدنيا ربيع
عندما العالم بالذلة
والرقة
من بعيد
والناس مرفا
والذا العالم بالهسن يبه

تطلى هذه المرحلة إلى مرحلة أكثر إيجازا وتركيزا ولو أنها لا تقل في طيبتها الفنية عن سابقتها فى ديوانه الأخير الذى سماه « ٩٥ قصيدة » والذي صدر عام ١٩٥٨ بفتح قصيدته السابعة عشرة بهذه الأبيات :

عندما الترجس زهرا ينسج (وهو لا يدري
أنه يحيا لينمو)
لباسا لم ... ودائرا كتب ...

وكما التصديس نصف قديم الربيع والأولى منها غنائية يدعو فيها المرأة وهم ينطقون في أبواقهم بينما تسرع الانواع والناس تاركين وراءهم كل شئ . وفي القصيدة الثانية نسمع لهجة شاعر صلفه العمر وزادته الجارب حنكة ، حيث يقول :

« في الربيع عندما ينفتح الترجس (وهو يدري تماما أن الحياة هدفها الخفي هو التئو) يجب ألا نهتم بعقل الأشياء بل بكيفية وجودها وما هي عليه الآن وقت الربيع »

فشعره في ديوانه الأخير يبدو أقل تعلينا وفورة وأكثر أسى من شعره أيام الصبا فليس به قصائد يمكن أن نقرأها بقصيدته « من

وبت التكد لئلا الشعر في قصائد هذا الديوان هو حبيبه لنحس ما أو شعوره بأحلافه عما عداه من سائل البشر أو بان الإنسان هو الذى يجب عليه أن يفسح له عما وراء تصرفاته من دوافع لا العكس ، وهو في هذا الديوان يمر تعبيريا وانفسا عن نفسه ، تعبيريا لا يحتاج منه الى كثير من العمل في شكل القصيدة

ورغم ذلك فلا يزال كمنج في ديوانه الأخير هذا يعمل في حبيبه الكثير من البعد في صلفته الشعرية ، فهو يستعمل الكلمة لئمة أو المؤخرة ويلصق بطوائف اللغة وبالبناء القوي لشمعتهما ظرف الزمان أو المكان بدل الفصلة واستعماله الكلمات المجردة والكتابات الرمزية . والعجيب في هذا أن كمنج لجأ أصلا إلى مثل هذه المصيرب لتعاقب بها ما تتطوى عليه بعض الموضوعات من ارتداد وذلك لمحاولته الكشف عما يكمن من حيوية في استعمالها كما يناولها التالى منذ زمن بعيد ولكنه لجأ إليها أخيرا كما لو كانت هدفا في حد ذاتها ، وأى مبه يتشعر به العقل حينما يروق لكمنج أن يصل بين الصفة والموصوف بأريبة أبيات مثلا : « ول القصائد القليلة من ديوانه « ٩٥ قصيدة » حيث تتلالي بدمع القديمة نجلحا لتستند القصيدة روح الانساق ، من طرافة الفكرة التى تدفعه إلى أن يضع اللفظ حلال بين له ، فلي الأبيات الآتية يصل كمنج إلى درجة من دقة الملاحظة لا يدانيه فيها إلا الغليل من الشعراء :



السكوت .

هو

طائر

شاحص : شطير ،

للغروب

في الحياء

(ونقص الجو قبل البرد

صور رائعة في حد ذاتها تتوارد معها الى العقل صور ومعلمى اخرى عديدة لا تتوقع ان تثيرها قصيدة في مثل ابجتي هذه القصيدة ، والترقيم وترتيب الابيات يحسبكم في درجة نواتب المعنى والصورة فكلمة « السكوت » اولا متصلة عما عداها من الكلمات ويبرز من قوة منادها شيء من الفراغ نضها والوقفه غير النهائية (:) والتي ما هي - من حيث موسيقى البيت - الا معطى الطلال الى ما بعدها « ثم كلمة « هو » التي تصبح بدورها معطى انطلاق اخرى « طائر شاحص » وربما تقلد المعنى المتواردة الى العمل بكلمة « ساخر » ايضا وعندما تاتي الى نهاية القصيدة تكون قد مررنا بحواجز كثيرة تفصل ما بين الخبرة الشخصية للشاعر وموضوعية الكون حوله ، فالسكوت يبدو وقد احاط به احتمالان ، لكل منهما معان غير محددة والخاصة (التي لم نعلم) تصور ذلك الاحتمال الخلفي بالسكوت وقد اصبح خبرة هية تنبني بالعلاقة بين شاعر ذي عين نافذة احتمالات نفسه بالفضوع في غير خنوع وبين طبيعة الاشياء التي لا تتبر ولا تتبطل ، وهنا يبلغ كمنجز القدوة في شاعريته ولكن الفرق بعد بين هذه القصيدة ، وسعرها من ديوانه الاخير ، وسعر شعر كسعد الله نصران استمعناها استعمالا فريدا :

هكذا شيء كمنجلي تعالما - « لا كسعد

كسؤال لم يكن له جواب

لا يراه الموت من ضلالت

يصبح يوما اذا وانه حقل مثل عظم

زاد قدرا عن نجوم دوائر في السماء

أو

صالحا معيا « هو » يعلى ال - « أنا »

ومن التثر يصوغ الشعر

ويقتصد كمنجز يهدين البيتين الآخرين انه يمكن للانسان ان يحول نفسه من شخص مجهول حاصل لا شأن له الى رجل معد بنفسه فطور بشخصيته وهكذا يحول التثر الى شعر ، ومهما يفسى طوية على شعر كمنجز ، روح الفن التي تتسبغ فيه ، فكمنجز من مثقال الفن شأنه شأن كل التمسرح ، وله قدره مجسم على ان يصيب الكلمات البسيطة في بيان ساحر خلاب فمثلا كان يمكنه ان يقول في أحد أبياته :

« لا بد لحاضرا المشرق من نهاية »

ولكن ما أبعد الفرق بين هذا التعبير وبين :

ذلك التمسرح من حاضرتنا « الآن »

صالحا يوما الى « حيثئذ »

يعاول كمنجز طريقته الخاصة في مثله اللغة ان يتقار هو أولا

معين جديدة الى الاشياء وأن ينه القارئ ثانيا الى الحياة التي تصطب فيها والكيان الهسى الذي تطوى عليه ، وهو يشعر أن الورق الذي يكتب عليه واللغة التي يستعملها يعولان دون ذلك لانه يرى انه في التحولات التي يصيب فيها الشعور اللغز لا يصبح شعورا ، بل كلاما يدور حول الشعور ، يختلف اختلافا نسبيا عن الشعور ذاته وكلما يجب أن يكون له نظام خاص ومنطق خاصه على عكس الشعور الذي يخفق في غير ما نظام ولا منطق ، فهو بقلبه تركيب الكلمات المتعارف عليه راسا على عقب يعاول جاهدا أن يحور اللغة من الجمود الذي يحبس انه يقتل مشاعره ، ويلهث في هذا الى المدى الذي يتراءى له فيه ان اللغة أصبحت - بحق - هي وشموه صونين وإن الكلمات التي يستعملها أصبحت - بحق - أشياء لها مولاتها وما يصاحبها من معان وما يطرد وابعاها من صور وذلك لما تثيره في الانسان من أحاسيس ، وهو لهذا يربط ما بين صور تصل الى درجة من التناقض تكاد تفقداه معالجتها الأصلية لما تطوى عليه من مصاحبات وما يحلق فيها من معان جديدة ليبحث في القارئ الشعور الذي يهدف اليه كمنجز ، فلي بيت كهذا :

« بحيا النساء بكمبردج في أنيس من منزل مفروشة »

أو كهذا

« لا يملك الأيدي الصغيرة هذه حتى الندى »

في مثل هذه الإبيات يزداد الشعور إرهابا من موافق الأستاذات ورباط التقييدات ، وهو يحسن الجمع ما بين التقييد من إلى حد بعيد .

غير أن بعض المتعادي يرون أن كمنجز يشط في ينقله اللغوي فهو يخلط ما بين أجزاء الكلام جميعا إلى الحد الذي يجعل أما منها يؤدي عمل ما عداه ، فتعظم الفروق بينها جميعا ، وربما لا يغير على أسلوب كمنجز حين يكون الأمر متعلقا بأعماله الصروف الكبيرة ومواضع الوقوف ولكنه حين يذهب إلى أبعد من ذلك فإن الأمر يختلف ، فالصياغة الانشائية ، أن هي إلا مجسومات من التناوب والعرف ، واللغة إحدى هذه المجموعات ، فمحاوله كمنجز تحرير اللغة ما لها الفشل ، واللغة في الشعر أيضا تطور إلى عرف وتعليق داخل الإطار العام للعرف اللغوي وهذا التطور يأخذ طريقه تدريجيا ، فليس بالمفروءة أن نحس به ، فنعلمنا بقول كمنجز مثلا :

« الزمان شجرة

والصياغة ورقة »

ليس هذا التعبير صريحا من حيز الطبيعة العلمية ولكنه يستجيب كغيره من صورته أدبية بضمها سحر ونسب الفسوف دون مقاومة منه ، لأن الصورة نجد أثرها فيه بعد غير مجال من العرف والتناوب الأدبي ، فلو كان كمنجز معاني الكلمات وما زال أمرا لا يفر منه وذلك لأن مجموعة من الكلمات ترد دائما وهي موزعة على نفسه لها طريقة تداولها عبر الزمن وتقلتها مع الزمن ، فليس سريته كل من نقرأ انفسه من أسس ، لا أرا أدبنا سيد من هم أمثال كمنجز ، وهو حين يلازم البياض اللغوي الجسوف يتناول بعض الكلمات ولها تداولها الخاص ، ثم يسلها هذا التداول ويحولها إلى قلب فنتاطس لا يبعد لذاته هو بل لما يدور في فلكه من معان ترتبط به وتنجذب إليه ، فقد استعمل كلمة « هتي » مثلا ليعرف بها كل ما هو تحت الشمس ، حتى الشمس ذاتها ، وفي كثير من الأحيان ، يتعدى هو ارتباطات ومصاحبات جديده لكلمات اصطلاح التلى - من قبله - على ما يصاحبها وسواها منها من معان ، وفي كلتا الحالتين يعمل كمنجز - في معظم الأحيان - الكلمات جهدا لا طلاقة لها به ، ويضع على كاهلها عبئا ثوبا به ونيا مونه ، وبين هذا وذلك يتخبط الفسوف في سلاسل من معان لا نلهم أو معان لا توامم ولا توافق فيما بينها ، والتبرير الذي ينفذ به كمنجز التنا أن ذلك هو تغيير عن خبره الخاصة ومفاهيمه الخاصة ، التي تقف طبيعة الأشياء - أساسا - إلا يشترك فيها الفارئ ، الذي يجتاز هو أيضا بدوره خيوطا خاصة به .

وإذا كان كمنجز على حق فيما يقول وإذا كان لا يهجم عليه أن يستعمل الكلمات التي يستسيها أو يلهمها نلهم من القراء ، فإن التوصل - في رأي هؤلاء المتعادي - فيما يجب أو لا يجب في أمر كهذا ، هو الصلاحي في التطبيق العملي للغة ، ولكن كمنجز - سجاوز ذلك الحد حتى عندما يلوح له - في بعض الأحيان -

يتزل من برجه اللغوي ويمنى مع الفارئ كما يبدو مثلا في هذا البيت :

« للمصطفى كل ما ، للجنون كل من »

وربما يبعد كمنجز في هذا البيت أن الإنسان ذا الشخصيه ، أفضل من الأشياء التي هي بلا شخصيه ، وقد يبدو مثل هذا البيت جميلا من الناحية الويسيفيه ، ولكن الشعر ليس مجرد موسيقى ، بل لابد له أن يعمل معنى في اللغة ، ويكاد يكون من الصير أن يفصح مثل هذا البيت عن معنى ، يأتيهم علاقة بين الشاعر وفارقه وعليها نحن ارتكس هذا المعنى وتلك العلاقة ، وإذا انعدمت مثل هذه العلاقة ، فإن الشعر يصبح ذاتيا محضا ، وقد استحب مثل هذه الذاتية المجردة حين نصير عنها في حياتنا الخاصة وبين جدران منازلنا ولكن إذا كنا يصعد طبعها في كتاب سدوله التلى فإن إطلاق الضمان للذاتية المجردة من كل قيد - مع الاعمال التام للمجتمع - معناه اللغوي .

وبنقلنا الحديث عن اللغة ، إلى الحديث عن الرفيق في شعر كمنجز ، وطريقه كانه للكلمات والحروف ، فهو على حده قوله ، يحوله

أن يرى

أشبهه

وه

ح

في ر ب ا

ف ح ه

يرون أن كمنجز ، وضع معها ، ويعتمد كمنجز في هذا البيت ، أي أنه يرى أن يتفاد بهذه الطريقة ، فلو كان كمنجز ، وسو به حتى يصيغها في قالب ، فلو كان كمنجز ، سر اسماءه في الماء ، وهو حياض

والأ أراد أن يصف الطيريه التي يلعب بها الإطفال فيما عليه إلا أن يربب قصيده عنها في شكل يفرض فيه أن يوحى

ط

ر

ق

ب

ح

هـ

و

ز

ح

ط

ظ

ع

ف

ق

ولكنه - في الواقع - ليس بطيريه وهو لا يوحى - حقيقة - بالظيرة لأن الظيرة شيء وليست العاطة ولأن الإلفاظ ليست أشعياء تحس بل أشعياء من أشعياء أو رموز ، ونحن لا نحس

يقرأ ديوان أي شاعر أمريكي نأثري، دون أن يشعر بلحظات من كمنجز فيه، واللافتية الساحقة من هؤلاء المتشعراء لا يدركون ما كمنجز من الر عليهم وأذاك لتأخر أي فصل في أي كلية جامعية أمريكية ألا وتجد فيه شلة من أدياء المستقبل الكئيبين لتكنيز وهم لما يقرأوا براسم ٠٠ يجهون فيه شاعرا يعبر عما يجتاح بفوسهم من ثورات فكرية وعاطفية، شاعرا يتقدم خليجات القلب ويمتدح الحب ليس مجرد شعور بل ديناً يعبر الإنسان بمجزأة هي ذاتية الإنسان وحبه للجمال والريح والorage، شاعرا لا يسير في كتاب غيره ولا يتلوى في الجمعاعات.

ولقد اصدر تشادواز نورمان كتاباً عن تاريخ حياته عام ١٩٥٨ وكتب نورمان فريدمان أستاذ والإستاذ الجامعي مؤلفاً درس فيه شعر كمنجز دراسة شاملة وأصغرته مكتبة جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٠، ولقد بدأت الدوائر الأدبية الأمريكية تنوه بمالكمنجز من فضل على الشعر الأمريكي، ففتح لبب الاستاذية من مؤسسة اليوت نورتون سنة ١٩٥٢ - ١٩٥٣ ولقب الزمالة من الأكاديمية الأمريكية للشعر. كما أنه منح جائزة نولمن للشعر وجوائز أخرى عديدة، وفي سنة ١٩٥٧ بدأت الهيئات الأدبية الأمريكية - وعلى الأخص الجمعية منها - تطلب اليه أن يخصص لها وقتاً للقرارات من شعره، ومع أن لحالة من غيل كانت لا تزال تغطي وجهه فإنه كان يجد متعة في هذه القرارات.

وفي يونيو من عام ١٩٥٧ كلفت مدينة نيويورك بوسطن احتفالاً السنوي بعيد الفنون في حديثها التي تزيد مساهمها على عشرين لغاتاً، وفيه أحتلت بأيتها الشاعر كمنجز - وود - حشد من سبعة آلاف شخص جاءوا ليستمعوا إلى كمنجز، وهو على مضى من قصائده - إحدى أهمه - «سبح حازر» وقد دعا خمسمائة دولار، وقد سلمها إليه في الاحتفال ارشيبود - كاس - وهو أستاذ في جامعة هارفارد كان قد صنع الجرد في العام السابق، وقد قدمه للعاهرين كشاعر - لا - من جدارة، والفرقة الهائلة () إشارة إلى قصته «الفرقة الهائلة» () في حديثه بوسطن، وكان فريق كبير من العاهرين من طالبات الجامعات، وقد وجد الذين لم يظهروا حساً وعشرين مستتباً أبحاراً للمقصد - وجنوا على الكسب مكاناً لهم، وقد أثنى ماكش في هذا الاحتفال على كمنجز ووصفه بأنه «أحد فحول الشعر الفئالي القلائل» في عصرنا هذا وأشار إلى أنه رغم اختلافه في آرائه عن زميله كمنجز في بعض الأحيان، غير أنه يكن له تقديراً لا حد له لشعره الرائع، ولقد عرج في حديثه على الطريقة التي يكتب بها كمنجز التلميحات والتي تطالب ما جرى عليه الكرف، ولقد رأى القاد الذين يعزفون بأن مفارقة المؤلف - في هذا الصدد - هي كل ما يعتاز به شعر كمنجز.

وكان يبدو على الشاعرين في هذا الاحتفال أنهم لا يريدان أن يسموا الوقت في الاذنين، وأن الشعر هو كل ما يهمهما من امر، وقال كمنجز في حديثه بأنه ظل يكتب الشعر لمدة أربعين عاماً دون أن يلقى في هذه الأثناء على أناس «بثقافة ذرية» وأنه لا يحب كتابة تعليق أو وصف أو شرح لشعره، وأن الشعر لا يمكن أن يوجد في صورة غير الشعر نفسه نفسه وأن القصة تعبر عن نفسها بنفسها، وقد قرأ كمنجز في هذا

الاحتفال حوالي ستة عشرة أو سبع عشرة قصيدة من شعره، في شتى الموضوعات وبشتى الأساليب وفي شتى المناسبات وكان يقرأ قصائده بالهجة نمل وجهه، في تلوذة، قراءة تبرز فيها مفارح الألفاظ معانيها، يلقى عند كل مقطع، فون أن يدخل بموسيقى الشعر ولا يتدقته، ولقد أخذ بمجامع القلوب حينذاك وجعل مستمعيه يعيشون لحظات مع موسيقى شعرية ساحرة، نظريته في أنطه، كل كلمة يقرأها حقها من موسيقى تعبيرية قد لا تنس بها أمين حين تقرأها في كتاب، كان لها أثر انعم في أذان العاهرين، فاستفادوا كثيراً عند كل قصيدة واستزادوا واستعادوه حرارة، ولم يستعمل أذ ذاك للقاء واحداً غربياً أو غير مالوف، فالكلمة البسيطة، تصبح عندكمنجز أغنية جميلة وموسيقى علية.

وتحدثت إليك

بإستقام ف لم

حسبي

أعصد

كوف من موسيقى، فمرزى

فقال هاهنا

هذه الدنيا، ليست بيعة ؟

وتحدثت لك

سبب

لم - محفل

مفسار -

من هذا -

فقال هاهنا

فقال - ليست بيعة ؟

وهذا قد

يظهر -

فقال -

وجهه كانهم يحوي

سدى أصم صلب

فقال هاهنا

هذه الدنيا ليست حيناً ؟؟

وتحدثت

إليك بصام

فصمت

صدوك مثل ضريح

من زهد الصم

فقال هاهنا

ذلك الحب، ليس الحب دوماً ؟؟

ولقد دعى عام ١٩٥٢ لاقاء محاضرات في الشعر في جامعة هارفارد فاعلن كمنجزه للعاهرين أنه ليس عنده نية أو شبه نية أن يلقى إليهم محاضرات، لم بدأ يلقى مجموعة من الاحاديث والقرارات التي تنص بالصداقة، الخلق عليها، لا محاضرات، وقد نشرت عام ١٩٥٢ تحت عنوان «سنة لا محاضرات» وقد أصابت محاضراته تلك لباحاً بأهراً، وكانت بمثابة مرآة انعكست فيها شخصية كمنجز، أو قصة حياة من نفسه كمنجزا نفسه وكشف فيها من كوامنه كشفا صادقا.



ولقد بدأ شسعر كمنجل منذ بضع سنوات يجسد رواجاً في المجتمع الأمريكي وغيره من الدوائر الأدبية ، مما أثلج صدور ناشري كتبه ، وفي داي جوفانوفتش ، رئيس المؤسسة التي تقوم بنشر كتبه ، ان كمنجل هو أحد الثمرا. الأتال الذين لا تلحق كتبهم خسائر عادية بالناشر ، وهو ، في هذا المضمار ينف جنبا الى جنب ، مع ساندبرج والسوت وفروست ، فكتبه تنطق

ولم ينشأ الى الآن ما يجعل اسم كمنجل ومع ذلك فان جيرانه يشاهدون من وقت لآخر سرياً من اللاتيات فاجعات من إحدى المدن المجاورة يقمن - في أثناء مرورهن بمدينة نيويورك - بفزوة في قرية جرينتش باحاثات عن منزل كمنجل ، حيث يتجمعن في شوارع ياتش امام المنزل رقم ؟ ويغنين مصاً - بصوت مدو - بعضاً من اشعاره ، لم يتسعين من المكان بعد ان ادين لريضة الحج الى بيت كمنجل .

نظافتها ، وتجلب بعض الريح ، وأما في مجال الشعر بالذات
فإن كتبه تعتبر نورا لذا :

نشر تحت ديوان كمتيجن ٩٥ قصيدة - ثلاث امداد التي قامت
منشره جماعة عامية مع كمتيجن في الطابعة ، ورديا عني ذلك ان
انه اشاع رديما في نشر الوقت ، فقد اتمت اهتماما بالغا بما
للفصحيات المتناقلة من الالى يصرى ، فقد حثت على طبع في امد
ديوانه قصيدة في غير موضعها ، فقال كمتيجن اني اقصفت اني
بما هذه القصيدة والصحة اللطيفة لها لا توامس ، ولكي
يصبح الخطا تحت قصيدة جيدة ، قال فيها اننا نناقش في
الفصحيتين ، ورديا توحى هذه العجلة بان كمتيجن كان رجلا
سريع القلب وكنته كان في الواقع عني ذلك اني بعدت ان
ادله حليم طوال عشرين فائز صمدته الهدهد والاب الجب ،
ولكن اذا كان بعدد امر يشق بالتابعة الجمالية للناشر ،
يصبح عنيدا لا يلين - هذا انمايت الجمال يكلف شاري
سريع لثبات بالهافة ، تدفعها لمرور الطابعة لقاء ما توجهه في
صمدته كمتيجن من مشاكل في مثل صلة الى التمس .

ولد في كنجز معقل بني حيان في جريش حيث اعتد امره
بعض ربه في روع ان يترك كان رعا ولدما قدم الزيل
ما لم يكن يظلم من دا. الكرس الذي كان يشكو منه
غير انه كان يمتدح بالهدوء. وما كان يشبه كنجز وضفي
بكن في سئلته. وكانت بعد فاته ذلك الزم في حديقته
العام المارة نجره برامج منها كلها وبس عتشاء
عليها. وذات يوم تراه في كنجز ان تلك الشجرة سوف
تضيقه جاره لاجل احتياجها في حديقته. ولم يلبث
ان يصفها دانه سوف تعذر مرة
من الغاش الى الشجرة. غير ان الذي
سوء. وكذا لم يكتف في مكره
عدة عام كان يصف في نفس كنجز
جد الصادة ويطلق جلوة عتيقة به

« ربما أحل نفسي أن يسافيني غناه
الطير مما لو أنا علمت نجم الأفق إلا برهمن
أو

لنا شفاء للفناء والعمل
فإذا ما استطاع جرو أعور
حلى آله بها تسير الفوار الربيع
أرانا بالجرأة نفرح ؟

وقد بدأ حب كنجش للطبيعة منذ أن كان صبيا صغيرا يلعب مع دلالته ويلعب معهم إلى غاية مجاورة منزله ، وبين اشجار هذه الغابة - كما قال كنجش في إحدى محاضراته أو - لا محاضراته - كما سماها هو - بدأ تعرفه على الطبيعة ثم تطور إلى حب فعادة .

هذه العبادة الطبيعية ماضية في أعماله بدس تحب الحياة ،
ان انحاء معجز مع الإنسان بها ماضع كثيرة ، فكم هو جميل
ان يتسنى الإنسان ويرى الأشياء وسعها ويلذها ويتلوها
ويحتم بها ، تلك أسرار باطنها في قلب الإنسان هي شوه
وضارعة ، وبها لهذا الشافعي الذي لم يترد أن يقول لللاحق
انه أحق وأن يستغفر ممن هو جدير بالعبادة ، بل أن يعلن
هو على بالعبادة ، ياله حين يهني راسه في خشوع
يؤمن :

يا ابي ، كم انا بالشكر والرفان نشوان اغني
ذلك الكون الجميل
والحياة اندفعت حضراء من اشجاره
حلقا بالسمما الزرقاء والافق المصبى كل شرة من هاتيك

المقاني نابي
بالممة

كل شيء بين هاتيك الروابي
خاله

کے لئے شہرہ منحة البشر
(کائناتوں میں دعت حیاتی
کا ایک نیا چہرہ)

فر ضحیٰ شمس نالایا عن جدید
مجادد امرات

پیشہ و حرفہ

لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ هَذَا الْاِنْسَانِي الْبَشَرِ
الَّذِي مِنْ عِندِ اَدْنَى وَاَدْنَى مِنْ هَاهُ
بَعْدَ مَا اَحْصَى عَلَى الْاَرْضِ حَيَاةَ وَنَمَاءٍ
وَعِيُونَ نَاطِرَاتٍ وَلُلُوبَا خَافِقَاتٍ
وَيْسَءُ تَلْمِيسٍ اَوْ اِذَا تَصَيَّحُ
لَيْتَ شِعْرِي ، كَيْفَ هَذَا الْاِنْسَانِي الْبَشَرِ
تَعَالَى جَانِدَا !!



المساء الحزين

شعر محمد سليمان



ريح حطوى الى معترق
على اعين جامدات الحدق
واكباد حمرة تحترق
نحيط بها نحن من ورق

عود المساء يغسل الحصى
بمسود الكآبة ، يكثر الاسى
ويبقى الطريق الى عمرة
، يشرود في مهب جان الرحام



لدى ساحة يحتوينها القلق
يفزعنا سائق مرتفق
وشوق بأعطافنا منطلق
وحزن عميق إذا تفرق

وحين يموت الطريق الطويل
ونزفوا الى مركبات الرحيل
يساعد ما بيننا حيناً
ويدفعنا نحو بعض أسي

وفي صدورنا مارد يختنق
ونسك أنفاسنا من فرق
ونقبس في أدب مختلق
لبحر الظلام ، لسوج الأرق

ونصعد في نفس يوم قصير
نجاهد إلا تلاقى العيون
بلا من كتاب بعضنا
ويعشى بنا بارق للمصير

مخلوقات غريبة

تأكل المعادن

عن : كيم

كتب : حسن صالح

كان

لا بد من تقديم يلي بعض القسوة على هذه المخلوقات التي سلك في حياتها طريقا غريبا لم تعرفه مخلوقات غيرها كسبيل من سبل الحياة .. وكان لقراءة حياتها ان دفع العالم الثمن باعفا من جهة ، واكتسب من ورثها روات هائلة من جهة اخرى .. او بمعنى اخر ، فالتى ادى لهذه المخلوقات وجهين : وجهها سيئا واخر حسنا .

والفئة الى اسودها لها قصة جميلة ، فمن ادى الى تمتد نشاط هذه المخلوقات .. فى عام ١٩٥٠ م ، ومع ذلك ، فانه يأخذ نظرات الانوار ، وطلب من هذه المخلوقات ان تهبوط اضراسى بسبب عطل اصاب فهم المراكب ، وميكس الطائرة بسالم ، واسرع المضمون لمصفا ، فوجدوا فى ممراتها كالا واضحا ، مما ادى الى انفصال بعض الرواب الحديدية ، فسدت اللحامات الدقيقة الضخمة لمنع الوقود ، وكان هذا يؤدى الى كارثة مقلقة .

وكان لهذه الحادثة جلور من قبل ، فقد توصل بعض العلماء الى بداية الخيط فى خزانات الوقود فى صر عام ١٩٥٣ ، اذ جاءت تقارير تشير الى حدوث تآكل فى محركات بعض الطائرات بعد تزويدها بالوقود السائل .

وكانت حرة .. وكان تساؤل

وتناولت البحوث العلمية المشكلة من جلورها ، واجيب ان الوقود ، وادخلت منه حيات اكل المائل الكيمياء ، مما دفعه ميدلسكس بانجلترا ، وبدأت التحاليل تنق طريقها ، والحيرا جاءت النتيجة الغريبة .

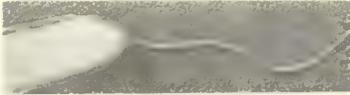
ان حدوث التآكل فى محركات الطائرات سببه مخلوق يعيش فى خزانات الوقود !

ومى ها ، هذا المدمر هذا المخلوق الذى يسبب للسلام مشاكل كثيرة يدفع منها مضافا .. ويكفى ان اذكر احصائية تبين لنا مقدار الخسارة التى تصبتها وتسبب بعض الدول

.. فى عام ١٩٥٠ م ، وفى انجلترا مثلا - وعلى سطر هذه الخطأ ، هناك : تبلغ الخسارة حوالى ٣٥ مليون من الجنيهات سنويا ، وفى ألمانيا حوالى مائة مليون . . . وفى أمريكا حوالى ٨٠٠ مليون جنيه .. وليست لدى احصائية عما يسببه هذا المخلوق من تدمير فى منشآتنا المدنية ، ولكنها لا تقل فى الايجع عن مبالغ جسيمة .. ومنى هذا ان خسارة العالم كله تبلغ عدة آلاف من ملايين الجنيهات سنويا !

ومخلوقنا هذا لا يمكن ان نراه عين انسان لدقته المتناهية ، ولن نراه الا اذا سلطنا عليه عنسات الميكروسكوب ، عندئذ نظهر لنا كوضات دقيقة من حياة ، تجرى وتتلوى ، وكانها هى حيات صغيرة تسمى ..

وكان لابد من اسم يصفها ، فاطلقنا عليها : ميكروبات الكبريت ، ، الى انها مجموعة بدأتها انطلقت من الكبريت او مركباته وسيلة تغيا بها ، كما تغيا نحن بالطعام الذى سنين فى دهون وتشويات وبروتينات ، والذى نوهو ايضا معظم الميكروبات ، ولكننا لا نستطيع ان نعرف الحكمة التى من اجلها انطلقت ميكروبات الكبريت دون غيرها هذا النوع من مصادر الطاقة الا اذا عدنا الى الورا ، هناك الملايين من البكتين ، ثرى ان المخلوقات انيقة التى نشأت مع نشأة الحياة على الارض قد حوت كيميا . حياتها كلى تنبش مع الظروف القاسية التى اوجدتها فيها الحياة .



مكتريا الكبرى . وقد ظهر جزء من جسمها . وعندها انطوى
الذي تطرب به كالمسوط في المحاليل الهندسية . فبعضها كطائرة
عانة في عالمها البدني . مكر ٣٦ انت . .

في نهاية المطاف ، وبإخص انسان القرون الثمانيين ، لكي
يكشف لنا عن سر وجود ميكروبات الكبريت وغيرها ، لدينا
على البداية التي بدأت بها نواة الحياة على كوكبنا قديما
وميكروبات الكبريت والنتروجين والايديوجين والاصيد
لازالت تعيش حتى اليوم ، كما كانت تعيش بالانسان الجيد . .
لتحكي لنا قصة بداية الحياة

فاليوم يتواجد الاوكسجين في الهواء ولما ، ذيين حبيبات
التي . . . وكان لابد ان تبث ميكروبات الكبريت عن مكان
مخفي فيه بعيدا عن هذا الغاز الذي يقتلها ويحرقها . لهذا
براهم سم وتذكر في الجاه الخفية ، التي غاب اوكسجينها
منها لانه لم يكن هناك اوكسجين اخر سوى الاوكسجين كما
هو . . . وهو ينادي ربي . ونسب اسم الانسان يرواح
عن سطح من الجاه الخفية والخفية ، نتيجة للميلاد
كحياتية لاهوتية تحدث هناك .

واحدا تكلف عن وجودها في اباد البترول - بعيدا عن
الاوكسجين - وعلى عمل يقدر بالآلاف الالام ، او نراها تدفن
نفسها في عين البركة والمستنقعات ، حيث يطلب لها الحياة
هناك بعيدا عن سموها للدم - غاز الاوكسجين ، فاذا حدث
وتلف اليها في مغابيتها الارضية ، توقفت حياتها الى حين ، فاما
ان تعود الظروف المثالية ، لتتسبب من جديد ، او لاتعود
فطوبها الموت .



نستطيع الان ان نفلد الى لب الموضوع . ونعود الى قصة التنازل
في محركات الطائرات نتيجة لوجود هذا الميكروب في خزانات
وقودها .

من المعروف ان بعض خزانات وقود انطراوات ليست كلها
وقودا بل ان الوقود يطن فوق طبقة معينة من الماء به نسبة اذنية
من الاوكسجين وفي هذا الماء ، عاشت بعض الميكروبات الهوائية التي
تعتمد على هذا الغاز في حياتها ، ويمرود الوقت ، ينسب معين
الاوكسجين ، وتصبح الظروف لاهوتية ، وهذا ماتوا
ميكروبات الكبريت ، تبدأ في نشاطها ، وتجد امامها مادة
عضوية متحللة من بقاء الميكروبات التي ماتت ، زيادة على

لم يكن للاوكسجين في ذلك الوقت من وجود ، فسارت
كيمياء حياتها بدون هذا الغاز الذي يشمل اكسجين الحياة في
كل المخلوقات الاخرى ، وبليت حتى ذلك اليوم وهي ترى في
الاوكسجين سموها للدم ، فاذا تعرضت له ، توفت نشاطها .
لبطوبها الموت في رحابه !

ونشأت على الارض ، ولم يكن سطحها ولا مياهها قد برد بعد ،
فتناقلت في هذه البيئة الحارة ، واستمرت حياة انواع منها حتى
اليوم لانهاوى العيش الا في التتابع الحارة . او انباء الجوفية
الساخنة ، التي لا تتحمل درجة حرارتها ان مخلوق اخر .
فترأها - اي يضي ميكروبات الكبريت - تعيش في درجة حرارة
لا تقل عن ٥٥ درجة مئوية واحيانا تصل الى ٧٠ درجة . . في
حين انه لو اتمت درجة حرارة / ١٠٠ في ١٢ و ٢٢ درجة
مئوية ، فانه لابد هالك .

وم تاريخ شام الحما على الارض في . . .
ينبني لنا ان المخلوقات القديمة التي ماتت بها . . .
كان لابد لها ان تسلك طريقا اخر غير الذي تعرفه اليوم في
حياتها .

ولكي اوضح اكثر . . . فان حياة الكائنات الدقيقة اليوم مبصرة
نسبيا ، فمامها مئات الآلاف من انواع المخلوقات الاخرى بما
في ذلك الانسان ، ومن اجل هذا ، أصبحت تنظف عليهما
وتصيبها بالامراض ، او تعيش رماة على بقاياها عندما يطوبها
الموت ، فتحملها الى صورة متحللة .

وبطبيعة الحال . . . لم يكن لهذه الانواع من المخلوقات
الرافية من وجود في الازمنة الفاربة ، وكان لابد للميكروبات
الاولى ان تبحث لها عن مصدر اخر من مصادر الطاقة ، فتطلعت
كيمياء حياتها ونشوت بطريقة شاقة لتسار الوسط الذي
تعيش فيه آنذاك . . . لم يكن هناك اوكسجين فاشتت بدونه ،
كان هناك كبريت ، فاشتت على مركبات الكبريت . كان هناك
نشايد وايديوجين ، فاشتت على انواع اخرى كسيل من سيل
الحياة ، لكي يعطيها طاقة تسيا بها .

وتطورت المخلوقات الدقيقة الاولى ، وسار طوفان الحياة
يشق طريقه عبر مئات الملايين من السنين ، الى ان جاء الانسان



مسات من الايب . التي تهاوت تمت سطرة انكروم
وطهرت بها لغرات بطلق عليها سل الحديد :

يهاجم سطح المعدن ، ويصله الى كبريتيد الحديد . وهي عادة
عنه هي . ليس لها مائة الحديد . . ثم ان كبريتيد
حده من يدوره بمل دائره كبريتية ثاقوبة تزيد من تاكل
حده . . هذه الظروف مجتمعة تسير على مدى سنوات
فشل . فاذا الانابيب تها . وتصاب بليحات يطلق عليها
حاج . . (انظر الصورة) اسوة بها
. وات وسون . سعه توجد
سكربت لا تكلفه لا تكثرت بعدا فيها بين انسان
. ومع هذا فقد تخصصت ميكروبات
بعضها فيها . هذا يهاجم اسانا . وذلك يهاجم جديدا :

والواقع انه لم نجر بحث في جمهوريتنا حتى الآن نساؤل
هذه المجموعة من الميكروبات . وقد بدأ كاتب المقال في اجرا
بحوث تستهدف التعرف عن سر انتشار الانابيب المتفوية في
باطن الارض والتي تسبب فيها تان من اياه تها التباوع
باياه النقية او مياه الجاري . فربما كانت هناك علاقة قوية بين
هذه الظاهرة وبين تلك الميكروبات .

ومهما يكن من امر . فان مايجري الآن من بحث في العالم
اتما يوجه تها تاكل المعادن المتفوية الى ميكروبات اكبريت .

في كاليفورنيا مثلا . تعرضت انابيب الصلب
لذلك هذه الميكروبات التي كانت تعيش بجوارها على عمق
يتراوح ما بين ٩٠٠ ٧٠٠٠ قدم . وانهارت الانابيب بعد اربع
سنوات فقط :

وفي بنسلفانيا ووايو وليودوك . اجريت احصائية عن
التدمير الميكروبي الذي لحق بخطوط الانابيب . فتبين ان ما بين

مركبات الكبريت المؤكسدة (اي بها اوكسجين في جزيئاتها) .
وعلى هذه المركبات تقوم بعمليات حيوية تحصل منها على
طافتها . وتحويلها الى صورة مختزلة (اي مركب كبريتي ليس
به اوكسجين) . يطغى على هيئة غاز كبريت الى انفسه
(كبريت الايدروجين) . تنبع في انبساط اللامد او لكياه
الكبريت . وينتصاع هذا الغاز من اياه الرافدة اسفل الوفود
محلله وسلوت به توجد . وعندما يها به انكروم . يهاجم
الغاز الحركات المعدنية . ويحولها الى كبريتيد المعدن . وهي
مادة هشة لامت الى صلاية المعادن في فيلبل او كثير .
وتكون النتيجة انفصال كبريتيد المعدن على هيئة رواسب
دقيقة . تتخلل الحركات . فتصيبها باحتكاك وتاكل . واحيانا
اخرى تسد الفتحات الدقيقة . ومن هنا يحدث التخلل في آلية
الطائرات المتحركة . فتضطر الى هبوط سريع في اقرب مطار .

وكان من الطبيعي ان يجد العلماء مثل هذه المشاكل الحلول
الناسبة . فاول مايطرأ على ابال . ان تغير مياه الخزانات كل
خمس اسابيع . حتى يطلع على ميكروبات الكبريت الظروف
اللائمة . الا ان هذا الاقتراح صعب التنفيذ . وباهت التكاليف
لهذا توجهت البحوث الى ايجاد مادة مناسبة توقف نمو هذه
الميكروبات . وتوصل العلماء الى املاح الكروم التي تصاف الى
النا . بتركيز هزيل . فتوقف نموها . كذلك توصل كاتب هذا
المقال الى ازمة مركبات عضوية دغيسة الثمن . تستطيع ان
تقلها ان اصبحت الى النا بتركيز يصل الى خمسة اجزاء في
كل مليون جزء من النا :

الا ان الضارة الناجمة التي تهل بالعالم من جراء تاكلات
هذه الميكروبات . تكمن اساسا في التسلل المتزايد للمياه
في باطن الاراضي الرطبة . او التي يمتلئها الماء . ومن تلك
شيكات انابيب المياه النقية . وانابيب مياه الجاري . والنفطيات
الارضية . وانابيب البترول . . الخ

كثيرا مايدكر عامة الناس تغييرا هو الاسوي الى التعهيه
الصلبية التي لحستها البحوث اخيرا . . فيقال . الارض تاكل
الحديد . او يمتاها الصلي Corrosive Soil والواقع ان
الارض وحدها لاتاكله . انما يصعد التاكل نتيجة للظروف
ارضية . بعضها ميكروبي او كيميائي او طبيعي (صا) او
كهربي . والذي يهتأ هنا هو موضوعنا هو الجاني اكبر الذي
تلعب ميكروبات اكبريت في المنشآت المعدنية المدفونة في باطن
الارض التي لايتخللها الاوكسجين .

ولت البحوث في انحاء متفرقة من العالم على ان هذه
الميكروبات تقوم بدور حطري في تاكل المعادن المدفونة وبظورتها
نشد الى كونها تستطيع ان تقوم بالحدود الكيميائية والحيوية
والكهربية في التاكل . . طبيعة حياتها تتطلب منها ان تاكل
الاغروس النجم على سطح المعدن . لكي يحرر به مركبات
الكبريت المؤكسدة . ونتيجة لذلك تسري دائرة كبريتية شعبيه
على سطح المعدن لكي توفي الايدروجين المتسحب . فيلوب المعدن
في منطقة . ليترسب على الاخرى . . الخ الى ذلك الصامل
الكيميائي الذي يتمثل في اخلاق غاز كبريتيد الايدروجين فهو

٢٠-٩٧ منها قد أصابه سيل أنفديد ، وإن سرعه تأكلها بومف
عل طبيعة الأرض أتنى يعيش فيها الكيروب *

وكثيرا ما سجلت حوادث مجاعة في الغزوات المدغيسية
اللاسهة لسبح الأرض ، مثل خزانات الولود والمياه والكجاويات
السائلة ، وتسبب عن ذلك انقياوات رديية ، وابلت عن
السر ، تبين ان ميكروبات الكيريت ، قد تبت انمود الاساسي
في ذلك .

وليس الامر مقصورا على ماتقوم به هذه الميكروبات من تعيير
في الظواهر والانتايب والنتشات المدغيسية الاخرى ، ولكنها
تتعدا الى بعض سمويات تظهر بين العين والعين في عمليات
استخراج البترول العام من باطن الأرض ، فليحانا ماموق
فمسا البترول من مسام الأرض نتيجة نشاط واغلاق غاز
كيرييت الايدروجين الذي يتصد باملاح المعادن الدانية فيجوف
الأرض ، فتتسبب على هيئة طفاق صغيرة ، تسد المسام
الارضية ، وتكونت على العالم جزءا من هذه التروة الهائلة .

عل ان تعيير هذه الميكروبات لايتسبب عن النتشات المدغيسية ،
ولكنه يسبب مشاكل أخرى للصناعة والعلوم والحيه .
من المعروف مثلا ان زراعة الارز تحتاج الى كميات كبيرة من
المياه ، وتصبح الأرض - نتيجة لذلك - طبقة غير مدمية
مما يساعد ميسكروبات اكيرييت عل ..
الاوكسين ، فتتشتت نشاطا غير عادي وكذا في تمام
المدغيسية ، فتطلق غاز كيرييت الايدروجين ، الذي يه
تومات الارز ويقتلها ، ومن حسن الحظ ، ان البحوث
توصلت الى ان اضافة سماد انتزعت الى هذه الأرض ، بعد
من نشاط تلك الميكروبات .

ثم لنذكر هذه العادة ، لكي ابين الى أي مدى يذهب
ميكروب الكيريت في عمله التدمير في الاحياء البحرية .. فكل
طول خليج واليس في جنوب غرب افريقيا ، يستقبل اناس
في الغري والمدن الزائفة على طول الخليج ، والى داخل
البارة على صوت انفجارات مكنومة تحدث في البحر ، فيعتبر
لونه الى الاسود ، وتنتشر رائحة كريهة الى داخل القارة
وتجبل النتشات المدغيسية القمامة على الأرض الى اللون الاسود
الحزين ، ولوق كل هذا ، يجدر ميمات هائلة من الاسماك
والاحياء البحرية الميتة ملفة على طول الشاطئ ، ويقال ان
ارتفاعها في بعض الاحيان يبلغ قامة رجل .. هذا بالإضافة
الى ظهور جزر كبيرة من الطين تطفو لعدة ساعات ، ثم تختفي
في البحر .. وبعد ايام تهدأ الامور ، ولكنها تعود بعد سنوات
الى الظهور من جديد .

كل ذلك يعود الى بكتريا الكيرييت .. فهناك مساحات هائلة
من الطين قدرت بحوالي خمسة آلاف ميل مربع تربط في قاع
الخليج ، وتحت اطنين تعيش الميكروبات وتتسكبان ، ونتيجة
لنشاطها تطلق غاز كيرييت الايدروجين الذي يفسد اطنين

لونا اسود (لوجود نسبة مدغيسية فيه) ، ويبرور السرين سمجم
كميات هائلة من ذلك الغاز ، الى ان ياتي الوقت الذي يصفط
عل جزر الطين المدغيسية صفطا شديدا ، يؤدي الى انجوارها ،
وما يسبب ذلك من حمار ، سواء في الاحياء البحرية او على
اليابسة ، فلدجة ان الساعات التي يفسها التماس حول
معاصمهم ، كانت تتحول الى اللون الاسود ، لتلاد مدغيسها
بغاز كيرييت الايدروجين !

ولكن ذكرت مجلة التايمز منذ عدة اعوام ان الكسفن
والنتشات ذات السماعات البيضاء النجيلية ، والتي كانت ترسو
في بعض موانئ انجلترا ، كان لونها يتحسول الى اللون
الاسود الحزين ، وقد عزت النجسة هذه الظاهرة الى تلوث مياه
السطح ، ولكن جمعة الامر يعود الى انواع من ميكروبات
لكيريت ، حسب مكنزه في مياه الموانئ ، المنومة ، لعصاب
الاوكسين ، واطلقت الغاز ، الذي كان يساهم في السماعات
السم - وعندها الى لون اسود ، نتيجة لتلوث بعض المعادن
في عدة امدعاب .

ومما يدلي ايضا ان اعالي مدينة لينسيا بإيطاليا ، قد
اخضروا الطريق ، ودمروا الاوراب التي تسبب في فتوات
البحر .. ول الى لون زائوس ، نتيجة لوجود ميكروبات
كيرييت .. كيرييت الايدروجين ، فمماجم
من ان المياه .

فيكون لون البحر الى كيرييت به البحر الاسود الى جيوش رديية
من موانئ كيرييت ، ومن ذلك المدغيسية الكريه
التي يهمل بملاج المهادن ، فتتحو الى رواسب دقيقة ، تبلي
معلمه في المياه ، وتكسبها لونا اهرب الى الاسود !

ومن بعض مصالح الرق ، جاءت بعض تقارير تفسير الى
حدوث ظاهرة غريبة في عجة الورق ، اذ يحدث احيانا ان
يشير لونها الى الاسود .. وظهر البحث انطلى ان السلول
عن ذلك نوع من بكتريا الكيرييت ، عاش في المتجينة ،
وتناول مركب الكيرييت الذي كان يضاف الى الخليط ،
ليختزل ماها من مواد ملونة ، لتصبح ناصعة ابيضاه .. جا
الميكروب واخذت الكيرييت الى كيرييت الايدروجين ، وانطلق
الغاز ، واتحد باملاح المعادن الموجودة ، وحولها الى اللون
الاسود .

ومشائل هذه الميكروبات بعد ذلك كثيرة .. ويقتضي المجال
هنا عن التعير للزويد .. وكل مايجبنا هو ايجاد حلول لها
وقد توصلت في بعض مسقدين الى ايجاد مادتين تقتلان جميع
انواع تلك الميكروبات في تركيزات قليلة .. وبسبيل تطبيق
ذلك في جهودهمنا .

هذا هو الوجهة السببية لميكروبات الكيرييت ، ومعنى ذلك ان
لها وجها آخر حسنا ، قد يكون له اجمال آخر غير هذا المجال .



تطور الموسيقى العربية

نقدم لكم

سماحة الخولي

التي

بتسجيل لأهم الطواهر التي تستحق عناية المؤتمر ،
وفي محاولة لتربط بين مراحل التطور الموسيقي
وبين النحول الاجماعي الكبير الذي تعيشه المجتمعات
العربية في هذه المرحلة الخصبة من تاريخها .

الملتقى الموسيقي لسنة ١٩٣٢ أول محاولة جديده
لتبسيط ضوء الفلم على الموسيقى العربية لأحراجها
من طور النوار الشعري والممارسة العملية - الذي
طال توقفها عنده - إلى طور البحث والتسجيل
والحصر العلمي والتدوين الدقيق * وفي الفترة التي
عقد فيها ذلك المؤتمر لم تكن مشكلة اللقاء العنيف
(غير المهد) مع الحضارة الغربية ، بتأثيرها على
القيم الموروثة ، بأذيه المعالم بعد في ميدان
الموسيقى ، ولذلك كانت أعماله وإبحاثه مركزة على
الموسيقى العربية بمفهومها الطبيعي الذي يشتمل
الموسيقى الفنية الكلاسيكية (البشارف والسماعيات
والوشحات وما إليها) وتشمل الموسيقى الفولكلورية
(الألبان والأغاني الشعبية) * وهذا التحديد
لمسمى الموسيقى العربية هو الذي أقصده من استخدام
اصطلاح موسيقى عربية في كل ما سأقوله هنا) .

وأهم الطبايع تركه أعمال ذلك المؤتمر في نفس
من يدرسها اليوم هو شعور مجسم بأن أبعاد السلم
العربي كانت موضع جدل عنيف ولم تزل تخضع

هذا المؤتمر الذي يجمعنا هنا لتدارس
شئون الموسيقى العربية ضمن إطار
تبادل التقدير للقيم الثقافية الشرقية
والغربية ليمد من المسالم الهامة في
تطور التفكير الموسيقي العربي في
عصرنا ، ومن الطبيعي أن يقدونا - بحكم تداعي
المعاني - إلى التفكير في المؤتمر الدولي الأول
للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢ ،
والذي كان كذلك من المعالم الهامة للموسيقى العربية
في تلك الفترة ، وهذا يدفعنا إلى أن نتساءل : في
أي طريق اتجهت الموسيقى العربية فيما بين هذين
المؤتمرات ؟ وما هي المعالم الكبرى على هذا الطريق ؟
وللاجابة على هذا السؤال نستعرض في إيجاز مراحل
تطور التفكير الموسيقي خلال هذه الفترة القصيرة
التي لا تعدو ثلث القرن ، لنخرج من هذا العرض



في شتى الاتجاهات نتيجة للعراع الناشئ عن خللها
، نعيم الغنية والمعنوية ، وهو فراغ ليس هناسك ما
يعلموه فلم يتبلور بعد الموسيقى الجديدة التي تستطيع
أن تقي بالاحتياجات الجمالية والوجدانية للإنسان
العربي الجديد بتفتحها الثقافي ونهضته العلمية
والعكرية وساهمت الإيجابية في التيار الانساني
العالم .

وفي ظل هذه الظروف الحضارية الدقيقة عقدت
حلقة بحث الموسيقى الغربية وهي لذلك من المعالم
اللافتة على طريق اموسيقى العربييه قيسا بين
المؤثرين . ولقد فرضت فكرة تطوير الموسيقى
العربية نفسها على ابحاث تلك الحلله ، ولذلك تدور
اغلب تلك الأبحاث في اتجاه التطوير الذي يمثل
في محاولات لتبسيط تدوين الملمات ، واختصار
عدددها ، واليعد عن الأزواج في تسمية المقام
، الواحد ، وتلخيص اهم الأوزان تلخيصا كبيرا ،
٢٠١٠ كثر في تعزيز آلا الموسيقى العربية والبحث
في اتجاهات تطعيم صيغ الموسيقى العربية Form
بشئ تشابهها إلى الموسيقى الغربية ، ثم البحث
في الآلة آلات النظرية لإدخال الهارمونية
والتوزيع الآلي في التأليف الموسيقي
، وقد جعلت من أعمال هذه الحلقة أصدا
عالمية ، كما جرت اجتماعات السلام العربي المعدل
(دي ١١) مع المؤتمر (رعا مساويا) ، رغم محاذاته
لواقع العلي الطبعي وذلك إحصانا لحكم الواقع
لعمل على مر الأعوام .

وقد سار واقع الحياة الموسيقية في مصر ، منذ
هذه الحلقة بخطوات أسرع بكثير مما تأخر به
دراساتها ، ومن أبرز هذه الخطوات إنشاء المعهد
القومي العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) بالقاهرة
سنة ١٩٥٩ لتخريج عازفين ومغنيين ومؤلفين ، طبقا
للمستويات العالمية ، (الغربية) كما أنشئ به أخيرا
قسم للدراسات تخصص الموسيقى العربية .

وليس الكونسرفتوار أول معهد موسيقي عال في
الجمهورية العربية المتحدة تشمل مناهجه دراسة
الثراث العالي والعربي جنبا إلى جنب ، فمصاد
التربية الموسيقية قد ذهبت إلى شئ من هذا الجمع
بينهما من قبل على نطاق ضيق غير أنه يمثل مرحلة
جديدة تنسم بمحاولة الارتقاء بدراسات الموسيقى
العالمية إلى مستوى أعلى من أي تعليم موسيقي سابق

لما ليس ذاتيه غير موسعوييه ، ولذلك اقترحت
دراسات علمية لتكون الفيصل في أمر هذه المسام
التي درجت الشعوب العربية على ممارستها خلال
قرون طويلة ، ومن الحقائق اللافتة للماري : اليوم
تعدد مقامات الموسيقى العربية ، المستعملة حينئذ حتى
لنكاد تبلغ المائة ، وتشمب الأدوات الإيتانية ووفره
نماذجها المركبة .

ويكاد يعاصر المؤتمر حدث له أهميته البالغة وهو
من أبرز معالم التطور الموسيقي ، ففي الثلاثينيات
بدأ عرس نواة التعليم الموسيقي في مصر بإدخال
ماده الموسيقي ضمن مناهج التربية عن النمذاج
الأوروبية بطبيعة الحال مع شئ من الملاءمة للبيئة .
ثم استمر التوسع بعد ذلك في نشر تعليم موسيقي
مما اقتضى إنشاء معاهد عاليتين ثم دور متوسطة
لتخريج معلمي التربية الموسيقية .

وبعد قرابة ربع قرن بدأت الحاجة الملحة إلى عقد
حلله بحث الموسيقى العربية في القاهرة تحت وطء
البحول لاجتماعي السبع
حيثنا تقللا زلزل القيم الأوروبية وخلق صرر حضاري
حادا ، انعكست آثاره على الموسيقى بجلاء ، في
الحيرة البادية بين الموسيقى العربية (الغربية)
بهزت الإنسان الشرقي في الحياة الجديدة
الضخمة ، وإن لم يسهل عليه تقبلها ، وبين موسيقى
الموروثة التي تزعزعت ثقته بها سبحة نقارة (كطلة)
ولكنه مع ذلك تشبثت بها كجر من كياه الوجداني ،
ومن الواضح أن الشعوب العربية تتجه في هذا
المصر بخطى واسعة نحو الأخذ بأسباب التطور
الصناعي ، بما يفرضه من قيم مادية وفكرية غربية
عن البيئة العربية ، ولكنها بطبيعتها أيسر تقبلا
بكثير من القيم المعنوية الشديدة الالتصاق بالبيئة
ولتقاليد ، ومن هنا نشأ التصادم بين عالم العمل
والعاطلة وامتد الصراع إلى العنود في صورة رفض
القيم الجديدة الغربية عن البيئة ، مع عدم الاكتفاء
في الوقت نفسه بالقيم التقليدية المحلية .

وهكذا يبدو أن جو التوام بين المجتمع وموسيقاه
الموروثة ، وهو الذي سيطر على أغلب أبحاث مؤتمر
سنة ١٩٣٣ قد تبدد إلى غير رجعة واتخذت مشاكل
الموسيقى العربية في فترة التحول التي عقدت فيها
حلقة البحث (سنة ١٩٥٧) طابعا جديدا يتسم
بكثير من الفلق والتوتر مما ظهر أثره في التصرف

الدراسات الغربية ، والزأمة بها كمفصر أجبارى فى تكوينه للموسيقى ، من شبه ان يعيد النعم بها ، ويؤند فى نظر الاجيال الناشئة قيمتها . لغنية ، كما انه فى الوقت نفسه يشكل تحدياً خطيراً لعلماء الموسيقى العربية وأسائرتها اذ يفرض عليهم ان يتأولوها تناولاً علمياً مخصصاً فيه من العمق والوضوح ما يقنع الطالب الذى تمتع لفهم فنية جديدة . وان هذا الاحتكاك بين اللغتين الموسيقيتين داخل قاعات الدرس بالكونسرفتوار ، وداخل نفوس موسيقيى المستقبل ليعد من المعالم . لهامه على طريق تطور الموسيقى العربية .



لا شك ان هذا كله يبدو بالنسبة لأوضاع الموسيقى التى طرحت لتبحث فى مؤتمر سنة ١٩٣٢ طفره كبيرة ، وذا كانت بلادنا قد نجحت فى تحقيق طعرات اوسع فى مجال التقدم العلمى والاجتماعى ، الا ان الطرب فى ميادين الغنون لها دفقتها لانها تحتفل بعمقويات الشعوب . وهذا المؤتمر هو فرصتنا لتدريس الاوضاع الجديدة للموسيقى العربية اثر هذه الطفرة الكبيرة .

١٠ - **الموسيقى العربية** : تكافح اليوم لمسيرة الحياة وصنعى سجدت على النهضات الجديدة لحياة الشعوب العربية . تتجلبها فى هذا الكفاح تيارات عنيفة ومتعارضة ، تحجب الرؤية الواضحة خلال عملية التطوير التى سببت فيها الموسيقى العربية مسدى صلاحيتها للاستجابة للاحتياجات الجمالية والوجدانية للانسان العربى المعاصر .

ولن ادخل هنا فى مناقشات نظرية للتيارات المتعارضة التى تتصارع فى حياتنا الموسيقية بل سأتناول الموضوع من زاوية عملية حية هى زاوية التعليم الموسيقى ، فهو من أخصب ميادين التطوير واعلية . ولعل تجربتى فى التعليم الموسيقى فى مصر على مستوياته المختلفة ، من الطفولة الى معاهد التعليم المخصص ، تسمح لى بأن أعرض على حضراتكم بعض الظواهر التى تدل على اتجاه تطور الموسيقى العربية كما يبدو من خلال ممارسة التعليم ، ولن أكتفى بمجرد التسجيل لتلك الظواهر بل سأبعتها بمقترحات أطرحها على حضراتكم للتدريس فى شأنها :

فى البلاد يؤهل حريجه لاحتراف تلك الموسيقى فى شتى مجالات اعرف بلالات الاوركسترا ليه ، لملحه ، واعضاء الاوركسترا ، والتأليف الموسيقى . وقد كان طبيعياً ان تقرر فيه دراسة نظريات الموسيقى العربية ولوشحات اجبارياً على كل انطالاب مهما كانت دروع تخصصهم ، فهم يتلقون هذه الدراسات العربية جنباً الى جنب مع الصوليج والهارمونية والتحليل ، الموسيقى الغربى وتاريخ الموسيقى . وعندما افتتح به قسم للتخصص فى دراسات الموسيقى العربيه وصعت مناهجه بحيث تجمع بين التعمق فى الموسيقى العربية (نظرياً وعملياً) وبين دراسته جيدة لاساسيات الموسيقى العالميه (الصوليج والهارمونية والكونتراينط والتحليل وتاريخ الموسيقى) .

وخلاصة القول ان المرحلة الجديدة التى تتجسم فى هذا المعهد تحاول ان تفضى الانفصال السابق فى الدراسات الموسيقية وتفضى على فكرة عزل كل نوع منها عن الآخر فى معاهد او اقسام قائمة بذاتها وغير منمجة ، ولعل هذا اخصب من ان يكون مسئول الى حد كبير عن الانقسام المطرف فى وجهات النظر الموسيقية : اما الى تعصب متمزمت للموسيقى العربية يعتبر الموسيقى الموروثة صالحة بحدس من مكان ويرفض الاستعانة بحديث الموسيقى الحديثة . واما الى تحيز شديد للموسيقى الحديثة . فلهذا اتكاز التراث العربى والتشكيك فى أهليته ، واعدنا ان نجنت الاجيال القادمة هذين الموقفين المتطرفين لكى نمهد الطريق لنمو موسيقى صحيح متفاعل مع التطور الثقافى والاجتماعى .

وتجربة ليجمع بين اللغتين الموسيقيتين تحت سقف واحد ، او على الأصح فى وعى الطالب الناشئ ، بمثل هذا الصق ، ما زالت تجربة جديدة يصعب الحكم على نتائجها فى التطبيق ، ولكنها فى اعتقادى خطوة طيبة على طريق التخفيف من حدة القسام والتوتر ووسيلة عملية للوصول الى التوفيق بينهما . فمن طريق التزاوج والامتزاج بينهما تولد لغة موسيقية جديدة تخرج بالموسيقى العربية من الاقليمية الى العالمية .

ولا يفوتنا هنا ان ننوه بالمغزى النفسى والاجتماعى البعيد لهذا التطعيم والتداخل بين اللغتين فى مناهج التعليم الموسيقى المخصص ، فان وضع الموسيقى العربية موضع المساواة مع حياة الطالب مع أرقى

الموسيقى العربية في مراحل التعليم العام :

١ - تبدأ صله الطفل بالموسيقى في المرحله الابتدائية عندما يلقى أوليات الموسيقى العالية ، فراءة وتوحييا وغناء ، وذلك عملا بمبدأ تربوي معروف هو البدء بالبسيط ثم التمزج إلى الأعتد ، على اعتبار السلم الكبير الغربي أبسط في درجاته ، وبناء على ذلك تلتزم أبعاد هذا السلم في الغناء والصوتليج في هذه المرحلة ، غير أنه قد ثبت بالخبرة المتكررة عدد إجراء اختبارات الاستعدادات للموسيقى أن نسبة كبيرة من الأطفال تميل إلى غناء أبعاد السلم العربي بالنسبة فيخوضون الدرجة الثالثة والسابعة معها في السلم الكبير (الماجور) ، ويجد كثير من معلمي المرحلة الابتدائية صعوبة في التغلب على هذا الصاء الذي يميزونه ، خطأ ، ويستمتتون على تصحيحه بالبيانو .

وهذا يدل على أننا في اقتباسنا لمناهج التربية الموسيقية (وحتى لاختيارات الاستعدادات الموسيقية) لم نطورها تطويراً جذوياً يراعى اعتباراً الورنة المتصلة في الطفل العربي ، ولا بد من إضاده النظر في طرق تدريس الموسيقى للأطفال على ضوء إختاب تجريبية في التربية الموسيقية ، لا بد من الطرق الثلاثة في هذه المرحلة (البسيط ، المتوسط ، المتكامل) بأن تعطي في انهيها إحساساً موسيقياً مرهما يتقبل اللعتين الموسيقيين معاً بسهولة .

٢ - يجب أن تبدأ خبرة الطفل الأولى بالموسيقى مرتبطة بجذوره المحلية الشعبية ، فالطفل الأوربي يمشد في المدرسة أناشيد الطولة والأغاني الشعبية الموروثة التي تفرس في نفسه ارتباطات بيئية وتاريخية لها قيمتها الكبرى في وضع أساس الارتباط الروحي بين الطفل وبين تراثه الجماعي وروح قومه ، أما في مصر فإن الأغاني الشعبية لا نصيب لها في مرحلة التعليم الابتدائي لأنها لم تدون بعد وما زالت بسبيل الجمع (١) .

ولذلك أقترح عقد حلقة بحث لانتخاب عناصر التراث الشعبي الثلاثة للطفل في المرحلة الابتدائية ، وبناء على نتائجها يوضع كتاب يضم الأغاني الشعبية

(١) انش. مركز الفتور التسعة بالعاهرة سنة ١٩٥٧ ولذلك لم يمكن في هذه النسخ أن يرد هذه التفرقة الواضحة

عربية يعد استعداداً فنياً مبدجاً ليلى بالإغراض تعليمية خلال مراحل النصوص الموسيقية للفنن ، لأنه من المؤلم أن نفتدى أطفالنا في دور الحضارة عن المدارس الابتدائية بأناشيد للطولة أجنبية عنى بكليات أجنبية .

٣ - آلة الموسيقى التي تؤثر في تكوين الدوى الموسيقى في دور الطولة ، وقد استقر الرأي في مصر منذ بضعة أعوام على استخدام الأكورديون في دور المعلمين المتوسطة التي تخرج معلمي المرحلة الابتدائية ، ومهما تكن الأسباب العملية التي تبرر استخدام تلك الآلة ، إلا أنها تشكل خطراً خاصاً على الأذن لموسيقى الشرقية ، فهي تعرض هارمونيات معينة لا داعي لغرسها في وعى الطفل بهذا التركيز ، ولا شك أن الحل الأمثل هو استخدام آلة من آلات الموسيقى الرافية تكون قادرة على أداء أبعاد الموسيقى العربية والعالمية على السواء ليتيسر للمعلم أن يجمع وعى الطفل على مواطن الجمال فيهما معاً .

٤ - درس الموسيقى للشباب في المرحلة الثانوية سبق له لبحرير العملية (الهويات) ، وهذه بشيعة الحال سن مقدمه جداً على البدء بتعلم العزف على آلة موسيقية ، كما أن الملاحظ أن الطلاب الذين يدرسون الموسيقى في المرحلة المتوسطة والابتدائية مثل الأكورديون والماندولين ، النجبار (نظريته بدائية) ، وهناك عزوف ملحوظ عن تعليم الآلات الهذبة ، الشرقية والغربية على السواء في هذه السن .

وللموسيقى في مرحلة المراهقة وظيفة نفسية ومية عامة ، وهي التي تنتهى بعدها صله الشباب الرسمية بالتربية الموسيقية ، ومثل هذا العزف لا نتيح للموسيقى أداء هذه الوظيفة .

لذا ينبغي أن توجه مناهج الموسيقى في هذه المرحلة إلى العناية بالاستماع الواعي للموسيقى بأوسع مفاهيمها ، عالمية وعربية على السواء ، لتغذية روح التلوق والنقد عند الطالب ، مستمع المستقبل .

فاذا نجحت المدرسة في أن تفرس في نفسه بعض القيم الموسيقية الصحيحة فإنه مع ذلك يتعرض لتيارات مضادة من الخارج تقضى على ما قد تمرسه فيه المدرسة من إحساس موسيقي سليم .

الهوى بين المدرسة والحياة :

إذا كان هدف التربية الموسيقية تنمية القدرة على تذوق الموسيقى الجديدة في كل صوبها فإن الحياة الموسيقية عندنا لا تسير في نفس الخط ، فالاداعه والتلفزيون هما أخطر وسائل بشر الموسيقى في عصرنا ، والسياسة الموسيقية فيها موجهة الى العناية بالموسيقى العربية والشعبية ، مع بعض العناية بالموسيقى العالمية وتقديمها مع شرح وتحليل ، ولكن هذه احصائية قد تكشف لنا بعض الحقائق الميعة .

بلغ عدد ساعات الإرسال الموسيقي في الإذاعة (ببرامجها المختلفة) خلال شهر (١) ٧٦١ ساعة ، ٢٩ دقيقة ، ومعدل ساعات الإرسال كله في الشهر نفسه ٢٣٠٢ ساعة و ٢٦ دقيقة ، أي أن الموسيقى سن حو لي ٣٢ / من مجموع ساعات لارسال .

وكنت أود أن أتمكن من تقديم احصاء داخلى لطريقة توزيعها داخليا فيما بين الموسيقى العربية (بشقيها) والموسيقى العالمية وغيرها ولكن لم

أحصل على رقم دقيق .

أذكر أن عدد ساعات في كل ساعة

جديد الموسيقى العربية القديمة

تستمع من رايح من ساعة ١٠ - ١٥ ساعة

عقدت في الإذاعة و

الصفحة من الساعة ١٠ - ١٥

البرامج التي تستمع على نطاق محدود (أوبرامج

الذي والأوروبي ، والموسيقى ،

في مجموع ساعات لارسال الموسيقي لا يتعدى عشر

في أي أحد واحد في أي محل موزع في

عده ساعات في كل ساعة

الأغاني الجديدة وعلى الأسمه الوطنية ، على

ساعات ولا شيء في بعض فحصة المصالح أي

موسيقى عربية ، فكيف يقدم ذلك العربية في

صورة ، دية جديدة فلا يستخدم في معاداة الموسيقى

العربية لا عده صرنا ، ولا نفس عاده لا ، لا عده

أرفقة لرسلة ولحاجه معقدة موزع ب سطحه ،

سنة الاحتمار من موسيقى لأورو ومسة وعده

الموسيقى على أي أنه الموسيقي العربية

نواها المادي والإعجازي وعده سنان عو الذي

تكملة الحداثة الموسيقية وبغلة الجماهير على أنه

هو الموسيقى العربية الحقبة ، هذا الموقف الشاذ الذي وقعا فيه ، في المرحلة العابرة فيما نرجو ، ونفسا في الربيع اليومي الخفيف - الذي يتسلط الكتابة الصحفية السريعة - الى مراتب الفن الرفيع واعتبرناه الفن القومي الحقيقي ، ومعروف أن كل شعوب العالم تنحاز الى هذا المستوى الترفيهي الموسيقي ، واساطينه ينتمون في العالم كله بالشعبية والشهرة والنراء ، ولكن يعيش الى جانبه دائما المستوى الرفيع الجاد من التأليف الموسيقي - الذي يتسلط الادب الرفيع - ولا يطمئ أحد العنين على الآخر ولا يحجبه لاحتل مكانه .

ووجه الدقة في هذه الأغاني الجديدة بالنسبة لمرحلة التطور الحالية للموسيقى العربية انها في أغلب الحالات تثير الجماهير على مستوى حسي ، وتغلب على احساسها عاطفته سرده وزمنا كك اسرارها الوقتي الواسع راجعا الى عوامل نفسية واجتماعية تدفع الى البحث لفن الموسيقى .

وهذا من الناحية العقلية خلفه بحث من علماء

الاجتماع والعلوم وعندها الموسيقى العرب لبعض

العوامل الجديدة : انتشار الاعاني العاطفية وعلاقتها

بالفكر والتفكير في المستوى الثقافي والاقتصادي

والاجتماعي ، وذلك في بعض الى صميم اعوام

في بعض لستعصم حرم حتى

في بعض على ساس سائح عده

الدراسات .

وعليه اجد دور في أسباب الإحيرة في عده

لأمر اجد عده دور في وعقدت بعد اضافة

في عده في عده في عده في عده

عده موسيقي على الرغم من العمل ، ولما بعد به

في بعض اخر عده حاتم حتى بعد اقصاه روح

عده في عده وعندها في عده عده سلوف

سيفي وادفع الى عده في عده لاجال

مفقة غير مسبوقة ، لا هي من الشرق ولا من الغرب

عده سائح حراء اذ روح العنصر عده ، أمرا مالوفا

عده في عده الموسيقي في لاداعه والتلفزيون

عده مع انه ينبغي التنبيه الى أخطار انتشار هذا

الاسلوب المهجن الذي يبيع اسهل وأضعف الطرق في

تطوير الموسيقى العربية ، وما يمكن أن يكون له من

في عده الموسيقي عده عده عده عده

أن اضافة الهارمونييات الى الخان المقامات العربية

المقارنة في الخارج - ويمكن لهذه الأقسام أن تتولى
سد النقص المشار إليه :

(أ) ينشر مراجع منقحة دقيقة للتراث الكلاسيكي
العربي العزفي والغنائي لتكون في متناول
الدارسين في مسادين التخصص ، ويمكن
التغلب على صعوبة تدوين المزوقات بزخارفها
وحلياتها المنقحة بالاسترشاد برموز اختصار
الحليات التي كان مؤلفو الكلافسان
يستخدمونها في موسيقاهم .

(ب) ينشر الدراسات المتعمقة في الموسيقى
الوركورية وقد المقارنات بينها في المناطق
المختلفة في القطر الواحد وفي البلاد
العربية .

(ج) بتحقيق ونشر مصادر تاريخ الموسيقى
العربية .

٣ - العمل على إصدار كتب دراسية (ميثود)
للزلات العربية تكون مبتكرة ونابعة عن ممارسة
أصيلة للألة بالأسلوب العربي الصميم مع الحفاظ على
معانيه وذاته العربية أصيلة ، لا تقليدا لكتب دراسة
الآلات الغربية .

٤ - إعادة طبع مجموعة الاسطوانات التي سجلت
في مؤتمر سنة ١٩٣٣ على نطاق واسع للتداول في
معاهد التعليم الموسيقى والمكتبات في البلاد العربية .

(٤) التعاون مع منظمة اليونسكو على إصدار
مجموعة من اسطوانات الموسيقى الشعبية العربية
الأصيلة ، لأن بعض ما ظهر منها في بعض المجموعات
العربية لا يتوخى الدقة العلمية ويعطى عنها صورة
غير صحيحة .

وإذا كانت معايشة الموسيقى العربية واحتكاكها
بالموسيقى العالمية في التعليم المتخصص من أهم دوافع
تطورها فلا بد أن تستكمل أسبابه بتوسيع نطاق
دراسات الموسيقى العالمية نفسها في الاتجاه الذي
يمكن أن يعظم تطور موسيقانا ولذا يجب توجيه عناية
خاصة لدراسة الكنتراپنت Counterpoint في معاهد
التخصص لجميع الطلاب ، وخاصة في أقسام التأليف
بالموسيقى العالمية في التعليم المتخصص من أهم دوافع
الهارمونية - في البلاد العربية نظرا لطبيعة موسيقاها

أمر دقيق يتطلب علما وأصما بالهارمونية المتقدمة
وخاصة الكروماتية ، ليتمكن ملامتها للمقامات العربية
التي تقبل الهرمنة ، ولا شك أن الكنتراپنت - في
تعدد الألحان - أنسب لتطوير الألحان العربية من
الهارمونية الراسية .

من هذا كله يتبين أن الحياة الموسيقية - ممثلة على
الأقل في أجهزة الإعلام - (الراديو والتلفزيون) لا
تخدم الهدف الذي تحاول مناهج التعليم الموسيقى
تحقيقه ، وللمعمل على تخفيف هذا التناقض ، وتحقيقا
للتناسق في الأهداف أقترح :

١ - تخصيص ساعات ثابتة في الإذاعة وبرامج
التلفزيون لإذاعات موسيقية مدرسية ولأها
أخصائيون خبراء يعاونون المعلم في تحقيق هدفه
من نشر الوعي الموسيقي بمعناه الواسع ،
وبذلك تسهم الإذاعة والتلفزيون في رفع مستوى
التعليم الموسيقي ودعم التطور .

٢ - إفساح مجال أوسع لتقديم التهرات العربية
الأصيل بفرعيه الكلاسيكي والشعبي (أ) في
الإذاعة والتلفزيون .

٣ - إفساح المجال لتعريف الجمهور بالموسيقى
الحديثة في تطور الموسيقى العربية ، ولذا
العالمى ، فهي تكاد تعيش في عزلة عن هذه
البياديين الحيوية لنشر الموسيقى .
وسنعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى .

الموسيقى العربية والتعليم المتخصص :

هذه أن افتتحت بلادنا معاهد التعليم المتخصص
أسفرت التجارب عن الافتقار الشديد إلى المراجع
العلمية للموسيقى العربية : في نظرياتها ودراسة
آلاتها ، ومراجع تاريخها ، ومدونات التراث العربي
بشقيه ، ولا بد من المصطل على سبيل هذا النقص
الواضح ، كخطوة أساسية للسير في الطريق
الصحيح للتطوير . . . واقتصر لذلك :

(١) إنشاء قسم للدراسات الوزيكولوجية بالجامعة
يتولى خريجه تغذية مراكز الفنون الشعبية
ويقومون بالأبحاث التاريخية والعلمية التي تنعقد
لها الموسيقى طبقا للبرنامج العلمي لدراسات الموسيقى

(١) من حسات التلفزيون أنه يقدم برنامجا ثانيا مدرسا
من الفنون الشعبية ومنها الموسيقى .

الحنية الصرفة وتصميا مع التطور التاريخي للموسيقى العالمية ذاتها .

والملاحظ أن مناهج الموسيقى العالمية في العزف ، وكذلك حفلات الكونسير ، عندما تركز اهتمامها على نتاج القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع أن الأسلوبين الكلاسيكي والرومانتيكي أبعد أساليب الموسيقى العالمية عن روح موسيقانا لاعتمادها على المقامين الكبير والصغير وحدهما وغلبة الطابع الهارموني فيها ، ولا بد من العمل بوعي على توسيع دائرة الخبرة بالموسيقى العالمية - فنحن ، في هذه المرحلة الحاضرة بالذات ، أشد ما نكون حاجة إلى دراسة موسيقى العصور الوسطى وعصر النهضة التي نمت فيها البوليوفونية الدسمة من مجموعة الحان مقامية متشابهة ، فهذا نغذى مكنات التحول للموسيقى العربية في وجهة صحيحة لا تسيء إلى طبيعة هذه الموسيقى .

ولا بد أن تمتد دراسة الموسيقى العالمية إلى العصر الحديث بكل تجاربه وتجديداته التي تسكشف فيها أوروبا منابع جديدة لموسيقاها ، بعد أن نضب معين الأسلوب الهرموني القائم على التسامح بين الكبير والصغير ، وهي لذلك تتجه في هذا العهد تاريخيا إلى العصور الوسطى تستمد منها المقامات القديمة وتحقق الصلة بينها وبين موسيقاها الشعبية (وهي الأسس التي أقام عليها بارتوك وكوداي فنهما المتطور في المجر) ، وإلى عصر الباروك ، احتياء للأسلوب البوليفوني في ثوب جديد ، كما تتجه جغرافيا إلى الشرق بايقاعاته الغنية المركبة التي كانت مصدر الهام لكثير من المؤلفين الأوروبيين المعاصرين (أوليغيه ميسيان) ولا بد لنا من الفهم العميق الكامل لكل المسالك التي سلكتها الموسيقى خلال نموها السريع في الغرب في هذا القرن لنتنصّب منها أقربها إلى جوهر موسيقانا .

هذه العناصر القيمة من التراث العربي والعالمي بأوسع معانيها ، إذا ضمناها في أيدي الدارسين المؤهوبين من أبناء الشرق العربي ، فإنها كمية ولا شك بأن تولد لنا أسلوبا جديدا قادرا على التعبير عن مشاعر ومسان جديدة تعكس طبيعة تطورتنا الحاضر .

ودد ظهرت في الأفق الموسيقى في الجمهورية العربية المتحدة طلائع من محاولات التأليف الموسيقي استلهم في القوالب والصيغ العالية بروح عربي ، وهذه الجهود الرائدة تميزها أقلية صغيرة تتناولها من زوايا عديدة تتفاوت في عمقها ورسوخها في رات العربي ، وهذه المرحلة المبكرة من التجريب والتلمس قد أسفرت عن نتائج تبشر بالخير تدعو للتأمل وللايمان بأن هذا التراث - رغم ما يعانيه اليوم من قسوت وتزواء - يحتوي على عناصر كاملة تقبل التطوير والنمو بأسلوب عالمي وروح عربي ، وأنه اليوم على اعتاب مرحلة جديدة هامة على طريق تطوره . ومثل هذه المحاولات الرائدة بحاجة إلى الفهم والتشجيع فهي لا تجد الفرص الكاملة للتفاعل والتواصل مع الجماهير ، وهي تكاد تعيش في عزلة عن تيار الحياة الموسيقية ، وإذا كان هذا المصير يواجه كل موسيقى حديث في كل مكان فإنه في بلادنا أشد وطأة ، نتيجة لتهمب الجديده ، ولنقص الوعي الموسيقي وعدم وضوح الأهداف في طبيعة مرحلة التطوير الراهنة - ولذلك ينبغي أن تتواصى الدول العربية وغيرها من الدول التي ساهمت في تيار الموسيقى العربية ، ببادل خبرات مؤلفي الموسيقى لندفعها إلى الجمهور في الحفلات الموسيقية والإذاعة والتلفزيون على نطاق واسع لتمنحه فرصة التجربة وخوض غمار الحياة الموسيقية بصسورة فعالة . ومن المفيد كذلك أن تتاح لهؤلاء المؤلفين فرصة الإقامة في الأقاليم والريف بين مواطنهم ، وأن تتاح لهم زيارة الأقطار العربية للاتصال المباشر بموسيقاها الشعبية وبلورة انطباعاتهم وخبراتهم بهذه المنابع القيمة لتعمده منهم .

وأخيرا لعل منظمة اليونسكو تستطيع أن تقيى مجالا مناسباً لتقييم هذه المحاولات العربية الجديدة ضمن إطار مشروع تبادل التقدير للقيم الثقافية بين الشرق والغرب وذلك في صورة مهرجان للموسيقى العربية الموروثة والمتطورة ، فتساهم بذلك مساهمة فعالة في توجيه فترة التحول الراهنة في اتجاه الحفاظ على التراث العربي ومحاولة تطويره دون التخل عن جوهره .

مسرح الكابوكي

- عميد الأدب -

بقلم : ابراهيم حمادة

فيما كان دور الرجال منطقة بالسيف كما أضافت
ممنس . . . دور النساء وسيدات يقعن بأدوار
" حلة " . . . صلب أوكيوني الى درجة قصوى
الرجاء والواج شجعتهما على تأسيس عدة
الرجاء المتفرقة من كيوتو . . . والى جانب
وي تكونت في صواحي المدن عدة فرق أخرى
من القبايل المختلفة لمزاحمتها عن طريق محاكاة
الكابوكي ، المبتدع كما ظهرت فرق أخرى من
الرجال يلعبون أدوار النساء وهم في الأصل شبان
عاطلون وهبوا حماسهم للمتعة والترفيه من أجل
المعيشة السهلة . . . ولانتشار هذه الفرق المجوسية
التي كانت تتكون أساسا من الماهرات وحرصا على
الإخلاص والمثل التوارثة أصدرت الحكومة قوانين
بحرم على المرأة العمل في مسرح الكابوكي وبهذا
انتهى كابوكي النساء سنة ١٦٢٩

كابوكي الشباب

على اثر صدور القوانين البالغة هرع الرجال
وخاصة الشبان منهم الذين لعبوا الأدوار النسوية
في كابوكي النساء الى إنشاء فرق ومسارح عديدة
لعب أدوار المرأة فيها شبان لهم حالة التقاطيع
الأنثوية وجاذبيتها اطالوا شعورهم على اكتافهم
ونفثوا في تطرية أجسامهم فأزدهرت هذه المسارح

مسرح الكابوكي في اليابان اليوم
أحد الفنون العظيمة القليلة الموجودة
في العالم بما يقسمه من عروض
تمثيلية رائعة تنوع في شكلها الفني
بين الكوميديا والبلودراما والمرحبات الرافضة .
وهذا الشكل من التعبير الدرامي الذي ولد ونشأ
في أثناء الفترة التي انزلت فيها اليابان عن العالم
(ما بين سنتي ١٦٣٦ / ١٦٦٨) . . . من صلب
نعامة هذه القرون الثلاثة بالانضمام الى الملامح
التحمت به من التقاليد الدرامية اليابانية التي سبقت
الى أبعد من اثني عشر قرنا

تتضمن كلمة « كابوكي » اجمالا معنى النساء
والرقص والتمثيل . . . وقد نشأ هذا الفن من نوع
من الرقص الشعبي يسمى « فوريو » كان مالوفا
بين الطبقات الدنيا وله حركات مختلفة كثيرة كان
أعظمها شيوعا وتأثرا في عواطف الجماهير النوع
الذي يتعلق بالمعرض الشهواني الجنسية .

كابوكي النساء

في أواخر القرن السادس عشر ظهرت راقصة
حسنة ماهرة اسمها « أوكيوني » في مدينة كيوتو
جذبت إليها جماهير العامة الذين كانوا يحتشدون
خارج المدينة ليستمتعوا بعروضها الجنسية المشرقة .
واستعانت هذه الراقصة في أداء (رقصة المصلى)
التي اشتهرت بها بممثلين وممثلات شاركوها أجزاء
من لباس المصلى . . . وقد أدى شجع الجمهور لها
الى حلق جسدها في عرضها الذي لم يعب



وكان العرض الأساسي من تلك العروض هو تقديم مشاهد من الرقص الفاحش والشذوذ مخالفة بمعايير كوميديّة منحلة أكثر محوراً من عروض النساء . واداء اشخاص تلك المبادئ أصدرت الحكومة سنة ١٦٥٢ قانوناً يحرم الشذوذ الجنسي ويمنع السباح من الظهور على المسارح .

كابوكي الرجال

طلت المسارح منعش في طوكيو مدّة عامين ثم اضطرت الحكومة الى إلغاء قانون الإغلاق ، وأعلنت مجده احتكاماً صارمة لسكنى من الحكم في أداء الممثلين ومشاهدتهم . ولتقليل من مظاهر العرياب الجنسية سمح للممثلين الصلح من الرجال بالظهور على المسرح على أن يحلق الممثلون الآخرون رؤوسهم كما حُصرت الصوابط الإحلامه بعبر جوهر المسرحيات والنحو لها على العروض الفاحشه والآباراب الحسية مما أدى الى تغير اساليبها منه - الكابوكي سواء في الأداء أو النص . وسخه لهم بعض المنسج وتغيرت الموضوعات المسرحية ، حصر من الحلق المسرحي الممثلون النساء الذين لعبوا معه من على جمال الوجه والقيام وحل مجدهم على المسرح همهم الأول هو الدراسة الحديثة في رداءه ، تنمى بالحركة والسكنة وكذلك خلقه في تطوير الشخصية الروائية . ولم يشعر عمل النساء لأول مرة في المسرح بل أصبح محرراً وممتحاً ، هكذا قد تدرت الميثاقية وبمب القبول المتصلة بالتمثيل كالرقص والموسيقى والآراء والمكياج . كل ذلك وطسدت للكابوكي فتما ثابته على أرض المجتمع بعد أن صاروا عناصره بدوراً صالحه لهم مسرحي شعبي دائم . وقد ظل مسرح الكابوكي هو ومسرح العرائش أهم الوسائل الترفيهيه للطفلة الرجواريه . إذ اوسط نمو مسرح الكابوكي تطور مسرح العرائش . ولكن بكتسب مسرح الكابوكي مزيداً من الجمهور اضطرت معملوه الى أن يسميروا من مسرح العرائش كثيراً من اسرحيات والآزياء والمناظر والموسيقى .

تطورات مسرح الكابوكي

بلغ مسرح الكابوكي مرحلة النضج من سنة ١٧٥١ الى سنة ١٨٢٩ فسكنت ملامحه الفنية . وسار اشواقها في التطور ثم أصابته بكنهه كانت امكاناتاً لحالة التحلل الاجتماعي الذي استمر من سنة ١٨٣٠

الى سنة ١٨٦٧ . وفي الفترة التي ست ذلك مباشرة أخذ يظهر أثر إحتكاكك بالثقافة الغربية بعد أن فصح اليابان أبوابها لتلك الحضارة . وبالتعرف على المسرح الأوروبي ورواياته نارت حملات من النقد ضد الكابوكي . وظهرت دعوات حدة لبحره لانه لا يساير تطور العصر . وكاد ذلك كله يؤدي به لولا مجهودات قلة من الرجال الموهوبين الذين لم يؤخروا بروح العصر وكافحوا مستعيتين ليؤكدوا أن مسرحهم فريد في نوعه . ولحسن الحظ ظهر كاتب عظيم لمسرح الكابوكي ومعض المثسسين المحيدين الذين تضامرت جهودهم ليحفظوا حياة مسرحهم العريق . وحدثت عدلات كثيرة في مسرح الكابوكي فحفظت مدة العرض الى ثمانى ساعات وأعيدت صيانة بعض الأعمال الكلاسيكية وطعمت الصبغة الروائية المسرحية بهياكل ثائية غرسة وتجسدت معاهيم البصل بما سقى مع روح العصر . غير أن التغيرات التي حدثت لم تكن مستديمة لان العذور الروائية - من السبله حلة استحال على التحديثات - ففسد من سبله - ففسد مسرح الكابوكي نشاطاً عديداً . وحدثت حياته وأصبح بعيداً عن الحياة الحديثة . فاستجاب صاحب المرتبة الأولى في المسرحية له . وله مجال خاصة لعرض صور الممثلين وقتل - الممثلات - الدراسية عن نشاطه كما صدرت حوافز قيمة لأحسن ممثليه الذين تنواوا الآباء الكبار . فحضره : المجتمع . وفي مارس سنة ١٩٥٢ هـ فتره من سبله الاثنى تراوح أعمارهن من العاشرة والعشرين مسرحيات كابوكي قديمة على مسرح صغير فكانت هذه أول فرصة نسوية للكابوكي منذ أن منع (كابوكي النساء) سنة ١٦٢٩ . ومع أن البناء المعاصر لمسرح الكابوكي أصبح حديثاً وان الكثير من وسائل الاحتراف المسرحية أصبحت مستخدمة فإن الترواما نفسها هي القوام القديمة . فم يشعر جوهر الكابوكي ولا يزال الصراع بين الواقعية والرومانسية مستمرا على مسرحه . وبالرغم من أن المسرحيات القديمة التي تعرض حالياً بعيدة من مألوف الحياة المعاصرة ومساكنها وان المناظر لا تمت الى الواقع بصلة فإن عروض الكابوكي بصورة خطفات من تاريخ المسامر الاساييه ترتفع الى مستويات الفن المحلل وتنفع أساليب فنية خاصة تجذب الناس إليها وتفرهم به من الواقع الى عالم مسحور يمتع اليابانيين والزائرين من انحاء الأرض على حد سواء .

عناصر مسرح الكابوكي

ان العناصر التي تصوغ وحدة شكل الكابوكي في اطاره المتكامل هي :

١ - المسرح ٢ - الممثلون والتمثيل ٣ - الموسيقى والرقص ٤ - الازياء وفنية التنكر ٥ - المسرحيات وكتابها .

١ - المسرح

كان المسرح الذي لعبت عليه الراقصة (او كيوني) على شكل سرير متنقل أو منصة عالية ، أما كابوكي النساء فكان عبارة عن أرضية مربعة صغيرة من الخشب ، ترتكز من زواياها على أعمدة ، ومكشوفة من جهاتها الثلاث أما الجهة الرابعة الخلفية فيشغلها حائط ، وعلى شمال مؤخرة المسرح يوجد ممر ضيق يفضي الى حجرة الملابس ، وكان المشاهدون يصطفون امام الجوانب الثلاثة ، أما وهم جلوس على مخدات محشوة بالقش ، وأما واقفون في الخلف . ولما كان المسرح بلا سقف فان النظارة كانوا يحملون مراوح وقراطيس من الورق ليستظلوا بها من الشمس ، وكان المسرح كله محاطا بسور من البوص القوي بقوائم من الخشب ، وتعلو المدخل الصغير (سقالة) تحمل منصة مربعة صغيرة على ثلاثة جوانب منها ستائر ، ويقام بداخل هذا البرج رجل أو رجلان يقرعان الطبل دعوة للمشاهدين .

وفي عهد الامبراطور (كايني Kanei)

(١٦٢٤/١٦٤٣) اقيمت منصة على يمين المسرح ليجلس عليها المغنون بينما خصصت مساحة على شماله لجلوس الأوركسترا ، وكانت الستائر بسيطة جدا ومصنوعة من قماش القطن الملون بخطوط عمودية خضراء وبنية مصفرة وسوداء ، وهذه الألوان أصبحت عرفا تقليديا في الستائر المسرحية للكابوكي .

وفي أخريات القرن السابع عشر تغيرت عمارة أمكنة العرض من مسرح بدائي في الخلاء الى مبنى له تصاميمه الفنية ، ووجد افراد الطبقة الارستقراطية من النظارة مقصورات على جانبي قاعة المشاهدة .

وفي نهاية القرن الثامن عشر بنى حول حوائط المسرح الثلاثة الداخلية طابقان أو ثلاثة من القاعات المشاهدة ، في حين امتدت خشبة المسرح الى العمق الكافي امام صالة المشاهدين ، وقبل سنة ١٦٦٠ كانت خشبة التمثيل في المسرح الكابوكي عارية تماما

الا من الحائط الخلفى ولكن في عهد الامبراطور (جنروكيو) عرفت المناظر المسرحية لأول مرة في سلسلة من (البانوهات) المنزقة ، رسمت وزخرفت في تطرف واسراف ، وارتبطت هذه المناظر بأبعاد واللوان قطع الاكسسوار لتكون البيئة الخاصة بالموضوع المعروض ، أما ما يدعو الى الإعجاب فهو خشبات المسارح الأولى الدوارة ، وكان يديرها رجال يقبعون تحتها ويلفون بها حول محور خيزراني وكانت حركة التدوير بطيئة يصحبها صرير ، وعندما يدار المسرح يظهر الممثل كما لو كان يمشى حول منزل أو يتجول خلال قرية أو هاربا في طريق جبلى بينما يتبعه أعداؤه ، وأمكن بتلك الطريقة في تحريك خشبة التمثيل تغيير المناظر بسرعة ففى الوقت الذي يواجه فيه الممثلون الجمهور يقوم الفنيون بتركيب المناظر في المؤخرة .

٢ - التمثيل والممثلون

يعتبر القرن الثامن عشر أميز فترة في تاريخ الكابوكي حفلت بأعظم الممثلين الممتازين فقد ظهرت في هذا القرن بعض العائلات التي توارث ممثلوها أنماطا معينة من الأدوار ورثها الابن عن الاب والحد وبلغها لمن بعده من أبناء الأسرة حتى استمر بعضها في التوريث الى العصر الحالي كعائلة (اشيكافا - Ichikawa) فالأب الممثل يلحق ابنه سر حرفته حتى اذا ما شب الأخير حمل اسم العائلة وسار على أسلوب والده الى ان يصبح قادرا على اقلمة أسلوبه وتكييفه بما يتمشى وطبائع الذوق السائدة في عصره وحسبما تسعفه ملكاته ومداركه الثقافية . ويبدأ التمرين في مرحلة مبكرة حين يكون الأبناء في سن الرابعة أو الخامسة ، فيتلقون دروسا قاسية في الرقص والألعاب الجسدية وتمرين عملية للصوت، ثم يشبون وأعينهم على آبائهم يمثلون فوق خشبة المسرح ، وبهذا يتشربون صنعتهم من معين مباشر وآخر غير مباشر، فاذا لم يكن للممثل ولد أو كان له ابن لا يتمتع بالقدرات الكافية تبني ولدا موهوبا يلقنه ادواره وحرفيته واسمه أيضا .

ومفاهيم التمثيل التي درسناها حسب النظريات الغربية ، تصبح لا دلالية اذا ما حاولنا ان ننظر من خلالها الى تمثيل الكابوكي . وليست مفاهيم التمثيل فقط بل ومعانيات الواقعية وغير الواقعية في الاداء العام والنص ، فهو يقوم على قيم أخرى لها مقاييسها

حتى ينجحوا في ايهام المتفرجين ايهاا كاملا بأنوثتهم على المسرح ، والممثل الذي يلعب دور المرأة يعيش حياة نسوية كاملة باستخدام الشعور الطويلة المستعارة ، والمساحيق ، والملابس ، والخطوات ، ويرشف الشاي كالمرأة تماما من جانب الفنجان والفم شبه مفلق ، ولا يأكل بصحبة الرجال ، حتى ليحتفل ممثلو الادوار النسوية في اليوم الثالث من مارس كل عام « بمهرجان الدمى » مع الاطفال وصغار البنات .

٣ - الرقص والموسيقى

من النتائج الواضحة ان فصل العناصر المكونة لمجموع الشكل الفني للكا بوكي هو فصل نظري بحث ، وينطبق ذلك بنوع خاص على التمثيل والرقص ، يقول (كاواتيك Kawatake) : « ان الرقص والتمثيل في مسرح الكابوكي متعانقان كالطر والثلج ، يذوبان ويمتزجان في بعضهما » . واذ كان لابد من ايجاد التمايز ، فمن التجوز القول بأن الرقص هو جزء من العرض مصاحب بالموسيقى ، ولكن مهما يكن فليس هذا تمييزا كافيا ، فدائما ما تصاحب الموسيقى الرقص ، وهناك اجزاء من الممكن تسميتها بالتمثيل تصاحبها ايضا الجوقة أو الاوركسترا أو الاثنان معا ، فينبغي القول عموما ان التمثيل يشابه والرقص ، وان الرقص يتشابه مع التمثيل ، وان من الصعب تحديد أين يبدأ كل منهما .

والرقص الياباني يختلف في مفهومه وادائه عن الرقص الغربي وبالطبع اختلافا كبيرا عن الرقص عندنا ، « فالرقص الياباني يستعمل الاعداد الثلاثة للحركة والعدد الرابع في الباعث على هذه الحركة للتعبير عن اللحظات الحالية في الابد . واستيحاء العقل والقلب للجمال والخلود » (١) .

ويقسم « سجياما - Sugiyama » الرقص الياباني الى ثلاثة عناصر (٢) اولها : « ماي Mai » ويطلق على حركة أو بالأحرى تتابعات من الحركات البطيئة ، الخفيفة ، الرصينة . والاهمية الاولى « لامي » ناتجة عن التحرك المعقد للابدى كما لو انها تمارس تحريك مروحة وايقاعها العام هو الحركة البطيئة .

ولها أيضا روعتها الخاصة بها وان لم تتشاكل مع تعاريفنا وفلسفتنا لوضع تلك الفنون ، ولتعريب هذه الحقيقة الغربية عن مالوفنا نقدم - كمثال عملي - جنديا يحكى لشخص عن تجربة مفزعة خاضها ، يبدأ الجندي بالتلثم ولكنه يصمت بعد الجملة الاولى أو الثانية ، بينما يتولى المغنى من جانب خشبة المسرح رواية ما حدث ، وفي تلك الاثناء يلعب الممثل حرثاته كما لو كان دمية مسيرة بقوة خارجية ، خواطره وافكاره وانفعالاته تتحول الى لوحات من الرقص يصف بها التأثير العاطفي لما حدث له . ان الحركات الهامة في التمثيل هي خواطر الرقص ، والعنصران غالبا لا ينفصلان ، وعندما يكف كل خاطر على المسرح يتجمد الممثل لحظات قصيرة في وضع ثابت كاتمثال ، وهذه الوقفات الساكنة من التصوير الصامت اللافكري تسمى (مي - mie) . وهذا (الى) يخطط بعناية تامة داخل الموضوع العام ، ويكون النجم اللاعب في أثنائه في وضع تركزي كامل ، والتمثيل في الحقيقة هو انتقال من (مي) الى (مي) آخر ، وهو أحيانا ابلغ تعبيرا من الكلمات ذاتها ، وبعض تلك المناظر الساكنة تصور تتابعات معقدة من العواطف تستلزم مهارة خارقة في التخيل والاداء ، فالراهب الذي وقع في غرام مومس وقتل من اجها شابا ، يقف مفكرا في اعماله الشريرة على جانب النهر ، رأسه منحني ، واكتافه مائلة الى الجنب ، وعندما يرفع رأسه في ببطء يشاهد النظارة لسمات الطهارة تغادر وجهه ، بينما خطوط الشر والاثم تحتل مكانها ، فوظيفة التمثيل اذن هي اذاعة تأثير الوقائع على الشخصيات وليست لمجرد الاخبار عنها ، ومن ثمة يعتبر التمثيل في مسرح الكابوكي الاساس الاول في المسرحية والممثل هو الدعامة الرئيسية فيه ، فالنص لا قيمة له ، انما تمثيله هو الغرض الذي يستهدفه المشاهدون من ذهابهم الى المسرح .

والتمرن كما ذكرنا يبدأ من الطفولة ويستمر مع حياة الممثل مها طالت ، حتى يقال بأن معظم الممثلين لا يصلون الى المرتبة الفنية السامية الا حوالى الخامسة والاربعين من عمرهم ، يقول الممثل الشهير (اتشمبورا - Ichimura) (١٨٧٤ / ١٩٤٥) الذي ظل يمثل الى ان مات في الواحدة والسبعين : « اننى لا ازال أحد مكانا وحاجة لتحسن » . اما الممثلون الذين يضطلعون بالادوار النسوية فيحتاجون الى سنوات طويلة من التدريب والمران

(1) Ruth Denis quoted by Zora Klineaid «Some Outstanding Feature of the Japanese Stage», Drama, May 1918 n 207.

(2) Sugiyama, Makoto and Futima, Kantiro, «An Outline History of the Japanese Dances» Tokyo 1937.

ونائها : « اودري Odori » (رقصة)
وتصور عن طريق حركات سريعة من الأقدام وهي
شكلا أكثر رشاقة والإيقاع العام لها هو الحركة
السريعة .

وثالثها : « بيوري - Puri » وهو الاسم العام للتعبير الدرامي عن المواطن في طريق الوقفات الرائقة ، وهذا العنصر هو الذي يحمل في مؤداه معنى الرقص ، وعندما يبلغ الرقص مرحلة ميمية من التطور يصبح هو المستحيل للتضيق الأولين .
 أن يؤيد المعنى كاملا ، وهذا العنصر الذي يراد به التعبير ، عن الفرح أو الغضب أو الأسف أو السعادة .
 بما يتوافق ومعاني الأغاني بطبيعة الحال .

ويستخدم الرقص في كل عروض الكابوكي . كما
ان هناك مسرحيات منه قصيرة تسمى Shosagoto
تشكون كلها من الرقص وحده ، ولان الرقص كما قلنا
يختلط مع الاداء التمثيلي اختلاطا يصعب معه تمييز
كل منهما فيجد ربنا ان تلقى نظرة سريعة على
انواعه الاربعة :

(1) : Kyogen Jaruri : وهي رواية حبر
عن عناصر درامية لها اعتبارها - وتلزم من حيث
التنفيد بالأداء السهل الصاعد إلى الأ
على هذا النوع حضور الممثلين في
الثلاثين من بقعة إلى أخرى ، ومع نظير الناظر التي
يمرون بها وهم في رحلتهم بحري تفسرها خيالاً
الرقص المصاحبة بالموسيقى ، والشخصيات المشتركة
تردى غالباً قصة عاشقين فقدوا الحادة والاصل في
هذه الحياة ، ولذا فهما يفتان عما قدسده وراء
الموت ، ويمثل العرض رحلة الموت والناس الذين
يتألبونهما في الطريق .

(ب) : أما النوع الثاني فيمثل رقصات معينة مأخوذة من مسرحيات « النو » .

(ج) اما النوع الثالث تركيبة الدوامى بسيط ولا أهمية للقصة فيه ، وانما يعتمد في تكوينه على التعبير السريع في الأزياء وملامح الشخصية الروائية ، فالممثل يبدل في مظهر واسلوب الرقصة بما يتفق مع الشخصية التي يترها ، وهذا التعبير السريع الذي يحدث لشكل الزى والرقص غرضه تصوير جملة من الناس من مختلف الأعمار والأجناس والمراتب الاجتماعية في مواقف انسانية متعددة ففي العرض الواحد يمكن استعراض ملامح وازياء عدد يتراوح بين سبع شخصيات واثنتي عشرة شخصية

في ظروف وأحداث مختلفة ، ومعنى ذلك أن المشغل يتمتع بقدرة خارقة على صياغة ملاحظته وتعويضه وفق سمات عديدة من الأنماط البشرية في مختلف أحواله النفسية والاجتماعية والتاريخية ، والأداء التي تظهر بسرعة مذهلة تصمم عادة طبقاً لقواعد خاصة في التفصيل حتى يسهل استبدالها .

د) وأخيرا الرقص الضاحك : وغرضه الأساسي استشارة الضحك عن طريق مواقف فكاهية وحركات ساخرة ماحنة .

هذا التقسيم للرقصات الخاصة بالكابوكي يقوم أساسا على أساليب التنفيذ ، وهي دائما مصحوبة بالوسيقى ، حتى ان تطور الوركسترا في الموسيقى اليابانية اعتمد على المسرح ، وقد تطور مع التمثيل والرقص ما يمكن ان يسمى بالمرح الموسيقي الخاص ، ويجلس الموسيقيون والعازفون جنباً الى جنب الى مرأى من النظارة وعادة في الجانب الايمن من خشية المسرح ، وفي بعض المسرحيات يبرز الموسيقيون الحائهم من خلف ستائر من القماش والحدود . - أساسية في الموسيقى يسمى

في هذا النوع الجري من الطبول والنايات المحلية،
التي قد تكون في بعض القلة الموسيقي في
الجموع الفتي للكاوي هي فرش ظهارة خلفية وراء
الكابوكي ، ولتصاحب النغم العاطفي في التمثيل
والسجمات المنتظمة في الرقص، والواقع ان الموسيقى
في الكابوكي لا تقف وحدها كفن عظيم مستقل وإنما
ترجع ووعتها وسحرها الى اشتراكها مع المؤثرات
الأخرى .

٤ - الأزياء وفنية التنكر

وأزياء الكابوكي متنوعة في اللون والتصميم
الطرار كما هو الحال في الموسيقى ، وللتيك في
الصباغة والنسج والتطريز تقاليد خاصة يرجع
عمرها إلى ألف وخمسمائة سنة ، ولقد وصلت هذه
الفنون أعلى ذروتها من التطور في عصر «توكيو جاوا»
الذي يعتبر العصر الذهبي في زخرفة وتوشية
اللباس ، والرداء الإناسي في الزي الياباني هو
« الكيمونو - Kimono » وجماله في روعة الخطوط
الانسيابية وفي توزيعه على الحركات الرافضة
رافتي الكابوكي ، فالخطوط الطويلة المساعدة في

٣ - مسرحيات العائلة والحياة اليومية Sewamono

وتتعامل موضوعاتها مع حياة الصيادين من الناس وترجع بدورها الأولى الى عروض «كابوكي النساء» عندما كانت ممثلاته الحسانوات يصورن الرجال الذين يترددون على احياء الترفيه ، وفي عصر الامبراطور «جنروكيو» حدث نمو ملحوظ في المسرحيات التي تستقى مادتها من الشارع لان اولاد الحارين والتجار الاثرياء شجعوا هذا النوع على البقاء والنماء ، وهناك نوع آخر يسمى «الانتحار الشئى - Shi ji-mono» ويصور أبطاله قصة العاشقين الذين يغشيان في غرامهما بسبب المصائب والمضايقات التي تثيرها تحكما التقاليد فيفضلان الانتحار ، وهذا الحل لمشاكل الغرام المحبط ساد زما على موضوعات التسايف المسرحى للكابوكي وأصبح في واقع المجتمع تقليدا يمارسه العاشقان اللذان يشقيان بأوضاع الحياة الموقلة فيؤثران الموت على الوجود، ولعل أشهر كتاب دراما الكابوكي في عصر «جنروكيو» «Chukumatsu Monzaemon» المعروف بمسرحياته التي كتبها لمسرح العرائس كما كتب من قبل مسرحيات تاريخية وأخرى هاليج موضوع الانحار الذي جلب له المجد ، أشهرها مسرحية المسمة الانحار مما كطريق الى السماء ، يمكن ان نراه غرام شاب تاجر في الورق عاهرة جميلة ولضايقات الام يشتر الانسان ليتقابلا في عالم ما بعد الموت ، ومن أشهر كتاب المسرحيات المأثية والحياة اليومية (Tsuruya Namboku) الذي كتب عددا كبيرا من المسرحيات عن السفاحين والمغامرين والشواذ وأحط طبقات المجتمع الياباني، ويمكن تقسيم موضوعات هذا النوع الى موضوعات تتعامل مع مشاكل الأسرة العادية لطبقة الموام ، وموضوعات تصور حيوات حثالة المجتمع من الاشرار وقطاع الطرق والإغاقين .

٤ - مسرحيات الاوضاع الموسيقية (Shosagoto)

وهي نوع من الباليه الموسيقى يعتمد في بنائه على قصص «النو» والفولكلور والإجدر ان تمثله في ملخص احدى مسرحياته المسماة « حوار بين صياد سمك ورجل يحتطب من الغابات» وأصلها الروائي مأخوذ عن اسطورة تقول بان أحد صيادي السمك في هوروشيما دعت احدى الاميرات لزور قصر النين تحت المساء وبعد ان قطع الرحلة على ظهر سلحفاة مائية كبيرة وصل الى القاع ، وهناك وجد

موضوعاتها مع الشخصيات التاريخية المنتقاة من صفحات التاريخ المحلى لليابانيين ، وليس في تلك المسرحيات بناء فنى يحفظ للشخصيات واقعيها التاريخي ، لاختلاطها بأفكار اسطورية وخرافية ومواقف غير طبيعية انصهرت بها وكونت مادة بعيدة من حقائق التاريخ، ومعظم تلك المسرحيات تراجيدى المنزع يشابه مع التراجييديا اليونانية من حيث الخلو من عنصر الترويع الفكه ، وقد وضعت هذه المسرحيات في الوقت الذي كانت دور المسارح تفتح عند مطلع الشمس وتغلق عند مغربها وتكون من عدد من الفصول تبلغ أحيانا البتة عشر .

وتصنف المسرحيات التاريخية الى مدى أبعد طبقا لموضوع ، فالتى تتناول حياة النبلاء وينوع خاص حوادث البلاط في عصر هيان « القرن الثامن الى الثاني عشر» تسمى «اوتشامونو Ochomono» اما التي تؤسس على مادة من حياة العائلات الكبيرة في طوكيو «Edo» وخاصة فضائحها وحوادثها الهامة فتسمى «أو أسودومونوس Oiesodomonos» ولعل أشهر مسرحيات النوع الأول واحدة مثلت سنة ١٧٧١ لأول مرة وضعها «هانجي Hanji» مستمدا وقائمه الاساسية من ملهجة رهيبة فيرها الطافية «سوجا - Soga» وتسير بها الهزلة المتواليه التي منيت بها أسرة هذا السفاخ ولقد قتل بطل المسرحية طائفتها خلال اخلاص امرأتين كانتا تحبانه .

اما النوع الثانى فهو نوع من الصحافة الرئية لاخبار الناس وتتناول الحوادث الحساسة والفضائح في أسر رجال الجيش في طوكيو وهي أكثر عددا من النوع الاول المتعلق بالشخصيات التاريخية، ولقد كانت الرقابة تمنع الكتاب المسرحيين من تناول الحياة المعاصرة لرجال الجيش وأسر الحكام الانطائيين وفضائحها ، غير ان الكتاب تكروا الحقيقة الواقعية للتغيير في الاسماء والحوادث ونقل الزمن المعاصر الى عصر تاريخى سابق، وكان الرقيب نفسه والمتفرجون يستشوقون من مواقف المسرحية وقصتها الواقع والاسماء الحقيقية بالرغم من وجود ديكورات وأدوات حياتية تصور العصر القديم ولعل أشهر مسرحية من ذلك النوع هي «الف باه الخدم الخلفين» التي وضعها «ازيمو - Izumo» في أحد عشر فصلا ومثلت لأول مرة عام ١٧٤٨

المواقف وحلولها ، لأن خدمة مسرح الكابوكي لمواقف الجماهير اليابانية تختلف من تعريف الدراما وفروعها لدى الغربيين ، فالنص في دراما الكابوكي صمم ليشفل سلاسل النهار كلها ، من الفجر حتى الغروب ، ومن هنا كان لابد من إيجاد عناصر تعالج تلك المساحة الزمنية الطويلة التي من غير شك ازدحمت بمواقف متكررة وتلفيصات وتطويلات وحشو ، غير أنه في السنوات التي تلت ذلك قصرت المسرحيات والعروض حتى ليبدو برنامج الكابوكي للمشاهد الأوربي الآن خليطا مضطربا لأنه مزيج من أحرار مسرحيات كلاسيكية وأخرى حديثة جمعت لتكون عرض كابوكي يكون قريبا من عروض انكاوكي القديمة .

ولقد لاحظنا عند الحديث عن التمثيل والممثلين انهما العنصران الرئيسيان في مسرح الكابوكي ، وانهما اكثر أهمية من النص وحتى القرن التاسع عشر كانت النصوص المسرحية تمشي فقط في الكلمة المنبثقة ، تنتقل شفاهيا من جيل إلى جيل ، ولم يصاحب ذلك في كتاب بل لتمثيل ، ومن ثمة وجب عدم فصل النص عن التمثيل ، وإذا كان لابد من ذلك فالتعبير للاعتبارات الفنية ، فالنصوص تصبح في تلك الحالة جزءا من مدلول دراما حسب اصول تعريف الغرب للدراما .

ان اليابانيين انفسهم لا يعلقون أهمية كبيرة على أعيان الأدبية في دراماتهم تلك الشعبية، ولربما كانت المسرحيات نصيا سخيغة وخفيفة ولا شيء ذا بال ، ولكن لماذا عاشت ؟ .. ان السبب الجوهرى الوحيد في ذلك هو الحرفية المسرحية والتمثيل والموسيقى والرقص والزى والكياج ، انه الإنتاج الكلى الذى يعطى التأثير المطلوب من التمتع والراحة الوجدانية وتقوى القيم الأدبية في مسرح الكابوكي ليس خطأ أو عيبا لأن الهدف الأول للمشاهدين هو التمثيل تخدمه العناصر الفنية الأخرى المكونة للهيئة العامة ، وعندما تقرأ مسرحيات الكابوكي من الصفحات تشعرون بدلائلها وسقمها البنائى المضحك ولكن حين تشاهد نفس النص معروضا فوق المسرح ستؤخذ بالحمال والجدانية والسحر الذى يتمتع به مسرح الكابوكي .

ولعل أهم كاتب كابوكي في عصر « جنزوكو » هو Chikamatsu Monzaemon (1724/1653) الذى بدأ كتاباته لمثل الكابوكي ، غير ان الضيق

بفسه في مدينة جميلة عاش فيها عدة سنوات ناعما هاشا ، وقبل ان يبدأ رحلة العودة الى وطنه ومنزله منحه الأميرة صندوقا وحلته من فضة طول عمره ، ولما وصل موطنه اكتشف تغيرات كبيرة في مدينته ومجتمعها ، كل اصدقائه وأقربائه اما ماتوا اما صاروا عجائز في مرحلة متأخرة من العمر ، وقطع المسرحية في مقاطعة « مينو Mino » حيث يقابل الصياد الذى لا يزال شابا حيوى الملامح ، الخطاب العجوز الهرم ، وتدور بين الاثنين مناقشة حماسية حادة . فالصياد يشرح ما تحت الماء من عجائب ، والخطاب يتحمس للوجودات في أعماق الغابة وعلى ذرى الجبل ، وفي أثناء استخدام المناقشة يفتح الصياد الصندوق مزهوا مفتخرا ، ولا يكاد يرفع الغطاء حتى تتصاعد حلقة من الدخان الأبيض، وفي تلك اللحظة يتحول الصياد الشاب فجأة إلى رجل عجوز أبيض الشعر وأهن العظم ، بينما يتحول رجل الغابة الممهر إلى شاب يافع ، هذا التحول العجائز في وضعهما المعسرى يفرض على الممثلين العارفين ان يغيرا من ملامحهما الشخصية من الضد إلى الضد ويتطابق ذلك فلا شك قوة تخياليه جبارة ومرونة مطواعة تعين على صياغة الشكل الجديد .

وباستعراض الإنتاج النصي لمسرح الكابوكي سواء كان يندرج تحت أحد الفروع الثلاثة البالية أو يسير في مدارب أخرى تتحدد منها وتختلف عن خصائص المصدر الشخصية ببعض الملامح الثانوية يمكن القول بأن الموضوعات الرئيسية أول الامر كانت تعالج مسائل الاخلاص والتضحية بالذات ودوافع الشر والانقام والسحر ثم تدرجت إلى تناول الرومانسيات والغراميات ثم شئون الحياة الدنيا من الناس في مختلف وجوها ، ولا شك ان الخروج بالموضوع من محيط الطبقة الحاكمة والنخيلة يعتبر خطوة ثورية نحو الجماهير العريضة التي أمدته وأثرت بها فيها من تناقضات وآس ولامع إنسانية خصبة ، وما يجدر ذكره ان الابطال في مسرح الكابوكي كلهم من البشر .

ان البناء المسرحي في نصوص الكابوكي لا يتوافق مع البناء المسرحي في الدراما الغربية التي نحكيها في بلادنا العربية من حيث رسم الشخصيات ومقتضيات الحوار وفلسفة الأسس الحالمية في العرض والتعريف وتطسورات الأحداث وتأزمات

مدلولات كثير من الكلمات اليابانية القديمة التي استعملها واصبحت مهجورة .



وبعد هذا التعريف السابق بمسرح الكابوكي نسوق ترجمة لنموذج له امد من احدى مسرحيات « التو » حتى تكتمل المعرفة بشكل هذا المسرح ، والمسرحية تقع في منظرين مثلها لاول مرة « ككيوجورو - أونو - الخامس (Kikugoro Ono V) » وقد نقلت من مسرحيات اسرة أونو « المسرحيات العشر المفضلة من القديم والحديث » . ومما يجدر مراعاته عند قراءتها التخلي عن مفاهيمنا للتركيب المسرحي وتطور الشخصيات ، ، الخ ، لان النص - كما سبق ان قلنا آنفا - عنصر ثانوي لم يقصده لذاته كعمل أدبي ، وانما علينا ان نتصور المثليين وهم يترجمون النصوص الى رقصات معرة وخاصة عند الاغاني .

والترجم الذي شعر به نتيجة تغير المثليين في نصوصه باضافة مناظر جديدة ويحذف أخرى جعله ينصرف الى الكتابة لمسرح العرائس بعد ان كتب لمسرح الكابوكي ما يقرب من ثلاثين مسرحية ، وقد كرس هذا الكاتب كل جهوده المسرحية حتى مهمته لمسرح الدمى الذي منحه اعظم انتاجه ، وقد طبعت مختارات من اعماله تتكون من احدى وخمسين مسرحية تقع فيما يقرب من الالفى صفحة (١) كما كتب مسرحيات تاريخية ، وانما برع خاصة في درامياته عن حياة الطبقة البرجوازية . ويعتبر اليابانيون (تشيكاسيو) شكسبيرهم لانه يحتل المكانة الجيلة في تاريخهم الدرامي كما يحتلها شكسبير في الدراما الغربية ، وكتابات الكابوكي وللدمى تحتوى على قطع ملحمية غالبا لا تتجاوز بقيمتها الفنية محيط الادب الياباني ، حتى ان جمال اشعاره يضعف في معظمه ويضيع بهاؤه بين المشاهدين اليابانيين المعاصرين الذين لا يفهمون

المنكبوت المربع

ARCHIVE

عزف وغناء : ايجيبي ايجيبي مع الرياح
انها السحب السابحة في السماء

هناك يظهر السيد ريكو

الذي قاسى طويلا من السقم

راقبا في تنسم هواء الليل النقي (يدخل ريكو)

ياسوماسا : كيف حالك الآن ياسيدى ؟

ريكو : لقد احسن الصيدلى ، وشكرا شكرا على

خدماته ، تحسنت صحتى عما قبل ، انظر

الى تلك الزهور في الحديقة

ياسوماسا : انها زهور الحظ السعيد ، ويقال ان

شذاها يطيل العمر ، امل يا سيدى ان تسعيد

صحتك تماما

ريكو : في نهاية شهر اغسطس ذهبت الى

« اتشيجو »

عزف وغناء : عندما يتحول ليل الخريف الطويل

في النهاية الى فجر

انا والسيدة

الشخصيات : الكاهن تشيسو ، ريكو ، ريكو
المنكبوت المربع

ريكو : السيد

ياسوماسا : تابعه

نسونا ، كيتوكى ، سيوتيك ، سادامتسيو :

خسبم

كوتشو : سيدة تابعة

وصيف

ياسوماسا : (يدخل) : انا هيرى ياسوماسا ، في

انتظار السيد « ريكو » اشجع محارب في

طائفة « الميناموتو » ، سيدى مريض في فراشه

منذ مدة ، وقد امد له الصيدلى الادوية ،

ولكن لم يكن لها تاثير عليه ، لذا سال كبار

الكهنة في مختلف العابد ليسؤدوا الطقوس

البوذية كي يستعيد صحته ، ويا لفرحى

العظيم ، انى اسمع انه في تحسن ، وقد

حضرت لاستفسر عن حالته ، (يجلس)

ينفصل كل منا عن الآخر
في كثير من الأسف

ولأنني عدت راجعا والنسيم مبتدء - »

ريكو : شعرت بالبرد وبعدئذ سقطت مريضا
ياسوماسا : ان أتياك يا سيدي قد بدلوا كل ما في
وسمهم

عزف وغناء : صاحب الجلالة الامبراطور
تفضل بإرسال كبير المياداة
ليمزج له الأدوية

ياسوماسا : واسمع ما يترنى كثيرا بأنك الآن في
أحسن صحة

ريكو : اذهب واسترح

ياسوماسا : شكرا يا سيدي

عزف وغناء : هكذا قال

يرجع ياسوماسا الى غرفة الانتظار

(**ياسوماسا يترك المكان**)

كما يبدأ القمر

بخفى خلف السحب

في هدوء وجلال

تتقدم السيدة كوتشو الباءة

نهر السيد ريكو

(**تدخل كوتشو**)

كوتشو : هل هناك أحد ؟

الوصيف : من هناك ؟

كوتشو : السيد سيده في المعه

الوصيف : سيدتي في السرير منذ مدة . معصلي

بالحجر

كوتشو : انجرا

(**ترجع امام ريكو**)

لقد أحضرت لك الدواء من الصيدلي . كيف

تشمع يا سيدي ؟

ريكو : تحسنت كثيرا هذه الأيام القليلة الاخيرة ،
واسأفى عاجلا

كوتشو : اني جده مسرورة ان اسمع هذا ياسيدي

ريكو : التلال ينقي ان تكون الآن مضاءة بالوان
الضريف

كوتشو : نعم ، انها تشبه نارا تحترق

ريكو : اقبلى وصفها لي كي امتع خاطري
كوتشو : يسرور يا سيدي (ثم تبدأ في الرقص)

عزف وغناء : ان جبل - تاك او - شهر بأشجار
السفنداني

ذات الالوان الخريفية

وقمة جبل - اوچورا - مضادة

يسنا الشمس الفاربه

والاوراق الصفراء في اشجار الارشياما

ترتجف في العواصف

وهر - او - عيسى ويعسى

باوراق الشجر الحمراء والصفراء الطافية

(**تنتهي كوتشو رقصها وتجلس**)

ريكو : اشكرك على وصفك . ويمكنك الآن ان
تنصرفي

(**تخرج**)

يعاجا ريكو نبوية من الارتعاش ، فيضع

الوصيف حول كتفيه قمائنا نقيسلا

عزف وغناء : السحاب والضبب أخفيا القمر

في هدوء وحده

وفجأة يظهر هناك كاهن في يده مسيحة

تشييتشو : كيف حالك ايها السيد ريكو ؟

عزف وغناء : لم يطلع كما لو انه في حلم

ريكو : يا سيدي ، من اين اثبت ايها البجل ؟

تشييتشو : انا كاهن تشييتشو الذي سكن على
جبل « هلي »

ريكو : ولماذا اثبت ونحن في اخريات الفجر ؟

تشييتشو : سمعت انك مريض جدا ، وانك سالت

كبير الكهان ليصلي من اجلك ، وانا اتيتك

لاؤدي طقوس الدنية في سبيل استعادتك

لصحتك

ريكو : مرحبا بك ايها المحترم ، اعتقد انك في

سبيل مهنتك التعبدية سافرت في طول البلاد

وعرضها ؟

تشييتشو : ولدت في اسرة من المحاربين الوقرين ،

ولاجل خلاص روح ابي اصبحت انا كاهنا .

عزف وغناء : لانجول في هذا العالم ،

مكتسيا باردية الدين السوداء

يوما اسير على شواطئ البحار الشمالية

ويوما تاليا اזור سواحل (كيوتشو) البعيدة

تشييتشو : الناس يمدحون الازهرار في الربيع ،

وينون على القمر الصافي في الخريف .

عزف وغناء : ريكو يلتفت مندهشا من الكلمات والنور ينطفئ
ريكو : ان النور انطفأ ولا بد ان قوة لشيء غريب مهول اطفائه ، ليست هناك ريح تلك الليلة شيتشو : هل تلاحظ ذلك للمرة الاولى ؟
ريكو : ان شكلك يشبه عنكبوتا
عزف وغناء : والشكل الرهيب يشبه عنكبوتا مهولا يقترب من ريكو وهو ينسج خيوطه العنكبوتية حول جسده ريكو يمتشق حسامه ويشرب الوحش الخيف العنكبوت الآن يائس تماما فيهرول هاربا ليختفي
(يدخل ياسوماسا مسرعا)

ياسوماسا : قد أتيتك يا سيدى مندهشا من غرابة صوتك

عزف وغناء : نصح السيد ريكو ياسوماسا بان ينسج العنكبوت بكل طاقاته ويذهب السيد ريكو الى الحجرة الداخلية يستريحه .

انه تعرض رقصة كوميدية ، توحى بانتهاء الممثل الاول عندما يظهر على المسرح اطيصار . تعطي الناس انفسهم وهنا يبدأ الممثل الثاني)

عزف وغناء : هنا في اعماق الجبال حيث ينمو شجر البلوط والصنوبر في كثافة يسود الليل .. وفي نهاية الليل لا احد يمر الطريق المنفرد المغطى بالمشب هناك ينهض قبر قديم مهجور ومحلطم ومغطى بالطحالب السمكية حيث ياتي ياسوماسا يتبعه كل من : تسونا ، وكتوكي ، وسادامتسو ، وسيوتيك وفي ايديهم مشاعل من خشب الصنوبر قد وصاوا القبر القديم متتبعين آثار دماء العنكبوت

ياسوماسا : لقد تتبعنا آثار العنكبوت العجوز الذي جعل طريقه منزل سيدى وحاول ان يقتله

تسونا : هل هذا الوحش يسكن الغابة التي هناك ؟



عزف وغناء : ولكنني تيرت مهول هذا العالم لا شيء بمعنى ، لا شيء يجذب انتباهي لقد خبرت اشياء كثيرة محزنة وخضت نهيرات قاسية وعبرت مساحات موحشة

ريكو : انا في غابة السرور .. لان يحضر الى كاهن بار يؤدي الطقوس الدينية من اجل شفائي شيتشو : ساملى الآن الى الخمسة البوذيين لاجل برئك

عزف وغناء : ايها السيد ريكو ان اقتراب الكاهن وفي يده المسبحة يدعو للشك الوصيف يطلب انزاله

الوصيف : انتبه يا سيدى **ريكو :** ماذا تعنى ايها الوصيف ؟ **الوصيف :** الكاهن شكله غريب حقا .. يا سيدى

كنتوكي : من بين العشب الذي يكسو المقبرة ينبعث صوت آهة كما لو كانت لرجل

سادامتسيو : من المؤكد أنه المنكبوت يقاسى من جراحه

سيونيك : دعونا نقتله بكل ما قننا من قوة

ياسوماسا : ابهوني

الأربعة : هيا يا سيدي

عزف وغناء : الأربعة يملنون في اصوات عالية

أنه هيرين ياسوماسا

أشجع محارب تحت أمرة السيد ريكو

تسونو : أنا وأثنااب تسونا احد خدم السيد ريكو الأربعة

كنتوكي : وأنا ساكاتا كنتوكي

سادامتسيو : وأنا يوسى سادامتسيو

سيونيك : وأنا يوارب سيونيك

ياسوماسا : اقبلوا ، ودعونا نهدم القبيرة ، انك

ستموت ايها الوحش ، مهما تكن قوتك الهائلة

التي أنت عليها

الأربعة : هيا نهجم

عزف وغناء : انه احدون ..

ولكنهم يغدقون الى

السام

الأرض تهتز وتزلزل

ولهب بتأجج عاليا

ودفقة من الماء

تندفع بقوة من التسيج المنكبوتي

لكنهم لم يرتعبوا من النظر الفرع

انهم يهدمون المقبرة

وهنا يظهر المنكبوت المخيف

هائلا جدا وممتلا بالرمب

ياسوماسا : انت الوحش ؟

الأربعة : من أنت ؟

عزف وغناء : انى روح المنكبوت المعجوز

اسكن من قديم جبل كاتسرجي

لقد قصدت ان احول اللاد

الى مملكة جهنمية احكمها بنفسى

لذا وضعت خطة لايداء ريكو قبل كل شيء

ولكن فشلت خطتى

هل ترغبون في قتلى ؟ هيا اذن الى المبارزة

تسونو : خطتك الشريرة

كنتوكي : انزلت بك هذا العقاب

سادامتسيو : انك تقاسى من الجرح

سيونيك : والان أنت تموت

ياسوماسا : اذبحوا الوحش مرة واحدة .

المنكبوت : يا للوفع ... لن تستطيعوا التحرك ،

ستسببون بخيوطى

ياسوماسا : مهما تبلغ قوتك الشيطانية سأفتلك ..

المنكبوت : سأفتك انا بدلا من ان تفتنى

عزف وغناء : المنكبوت ينسج وينسج

التياء ..

التياء ..

التياء ..

التياء ..

كما لو اهم فراشات اوياسيب

وقمت في نسج الصبوب ،

لكنهم لم يفقدوا الشجاعة

انهم يقاومون ويضربون في الوحش

وفي النهاية يفقد قوته

ويضرب ياسوماسا المنكبوت الضربة المينة.

« النهاية »

بعض مراجع البحث الأساسية

- Japanese Kabuki Drama : Margaret H Young
- Japanese Theatre : Faubion Bowers. Dramabook, 1959, New York
- The Japanese Play : Faubion Bowers. Drama Book, 1959, New York
- Kabuki, The Popular Stage of Japan : Kincaid, Zoe London Macmillan, 1925.
- An Outline History of the Japanese Drama : Lombard, Frank Alanson, London: G. Allen, 1928.
- Tales from Old Japanese Dramas : M Asataro, London: G. P. Putnam, 1915.
- A History of Japanese Literature : Asada, W G. New York : D Appleton, 1899

العلم

دراسة عن فيلم



معدب الأحكام على فيسلم
الطريق ، حتى شطب الحكم ونقصه .
وليس هناك مجال لاضافة أحكام

جديدة . وما المقصد هو دراسة
التجربة التي تم بها تحويل القصة المكتوبة الى فلم محلولاً ل
أحمر كل ما يمكن استخلاصه من نتائج هذه التجربة يتيسر
الوصول الى ما يمكن اعتباره الاقتراحات أو توصيات يمكن الإفادة
منها في أعمال فلامية مواصلة بها « الطريق » ، نحو خلق الفيلم
العربي . ولا أشجع في أكثر من الاقتراح التالي لا بدق
ما يوصل اليه .

والواقع أن معظم محاولات المقارنة بين الفيلم والنص الأدبي
كانت دائماً في غير صالح الفيلم والمادتين فيه . ذلك أن لفلم
مطلبات خاصة للسرود يصعب تصديها دون تناول النص الأدبي
بالشعر . والحرية المتاحة لكاتب السيناريو أو المخرج . أن كاتب
القصة يستطيع أن يملأ مئات الصفحات بالأحداث ، ويتفرغ
لعدد من الشخصيات ، ويذكر كثيراً من التفاصيل الدقيقة ،
ويستورد في تحليلاته ومقابلاته كما شاء . بينما يفرغ الفيلم
فيوداً درامية ، وزمناً محدوداً للفرض . وأن تحرير السينيما
من قيود المكان بالبالص إلى المسرح فهي لا تصل في تحريرها ما تصل
إليه القصة التي يستطيع كاتبها أن ينقلنا على أجنحة الخيال
إلى أي مكان يريد وفي حرية تامة ، أن لم تسترر تصديها على
الثنائية ، فادى محاوله لتليدها تلك الاموال .

غير أن معظم هذه القيود قد أعتنا منها قصة « الطريق »
فالأحداث محصورة في حدود مقولة ، ومروسة عرضاً درامياً فيه
صراع وحركة وأثر . . . والشخصيات قليلة واضحة المعالم ،
والحوار مكتوب بدقة ووفرة . وعموماً ليس بها ما يصعب نقله
على الشاشة . وكل ما تنقسم من تحليلات وما نعمل اليه من
أعمال يمكن الاحتفاظ به .

غير أنه مهما توفر في القصة من تسهيلات لابد من التعبير أو
التعديل الذي يفرسه الوسط الجديد المختلف . وهذا يتطلب

فلم هاشم الخحاس

— من السيناريو أولاً وبعد المخرج — فمرا من العلم يصل الى
أعظم النقص ، وفن من الممتدة يتعل لنا المفهوم . ومع ذلك
فالنسبة كبيرة جداً في فهم لنس وقدره حرفية على نقله . وإنما
خبرنا حلقاً آخره مؤهده ومعدده ، ودونها لا يرفى الفيلم
الى مستوى الفن .

خط الأحداث بين القصة والسيناريو

يسر خط الأحداث بالقصة كما يلي . وقد احتفظت لنصود
الكاتب بأرقامها .

١ — صابر يودع أمه متواها الأخير بالخير . ثم يعود الى
مسيكته ويذكر لحظاتها الأخيرة بعد عودتها من السجن وهي تنسوه
للبحث عن أبيه ، الذي هربت منه مع بلطجي منذ ثلاثين عاماً ،
وزعم أنه مات — وتحلية صورة زفافها معه وعقد زواجها به .
وهي تؤكد له أنه وحده الذي سيسمن له الحرية والكرامة
والسلام . بعد أن أصبح وحيداً بلا مال ولا عمل .

٢ — صابر يبحث عن أبيه في الإسكندرية ثم ينقل الى القاهرة .
تنزل في فندق . يرى كريمة زوجة صاحب الفندق المجرور ، التي
تجلبه نظراتها وتثير فيه ذكريات بعيدة مع إحدى فتيات
الإسكندرية .

٣ — صابر يبدأ بعته في اليوم التالي ثم يقرر أن ينشر إعلاناً
بالاجردة يدعو فيه الرجعي أن يعمل به دون أن يكشف عن
غرضه أو علاقته به . وهناك يعرف على الهام التي تعمل مكتب
الإعلانات .

△

دون مقدمات ، فمثلا يدور بين الهام وصابر الحوار التالي فوق
البرج .

— حاجة غريبة .. من سلة ماجيت هنا وأنا شايك كل شيء
حواليه .. عالي .. ويبيد .. وفخم ..
— الفراغ هو اللي بيخليك تشوف كده ..
— لكن دي الحقيقة يا الهام .
— الحقيقة موجودة في نفوسنا أمتا باصبار .. ولو كنت عاود
تبني أنت السيد ، بياني لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للإنسان
اللي هو الفراغ .

وهنا ينظر إليها باصجاب فردف في تواضع وهي تبسم .
— دا كلام فريته
— أنت محك كبير قوي .
— ها .. ها .. الحكاية اني عايشة على الأرض يا صابر .

كيف يكون الفراغ هو السبب في رؤية صابر للشيء بأنها عالية
وبعيدة ؟ وما معنى الفراغ هنا ؟ أم المقول أن يكون السبب فيما
يحتاج صابر من شعور بأن كل شيء عالي وفخم ويبيد هوشوره
الذين يساتنه وفساده وعجزه . ذلك أن هناك علاقة تصادف بين
الشمسوميين . وهذا أمر طبيعي فالإنسان يشعر بساتنه أمام
الفخم ، وبفساده أمام القوى ، وبفقره أمام الفنى . ولكن لعل
بين ما قاله صابر والفراغ ، ولا يقلل من الهام الشخصية
التي هي الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما .

وكتب بـ الربيع بين هذه العبارات الثلاث : (١) الحقيقة موجودة
في نفسنا باصبار ، (٢) ولو كنت عايز تبني أنت السيد (٣) بياني
لازم أعبر على أكبر عدو للإنسان اللي هو الفراغ . فالمبادرة
— لا يمكن أن تكون — ، حال هي السبيل المنطقي للفكرين
«المتضادين» . والتفسير القاطن لها يمكن أن يكون كالآتي مثلا :
الحقيقة موجودة في نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبني أنت
السيد بياني لازم تؤمن أولا بأك سيد . فحين أن هذه العبارات
حتى بعد تعديلها لا نندم ما له أهمية .

وصحيح أن قول الهام « الحكاية اني عايشة على الأرض
يا صابر » كان ردا متفنيا على قول صابر بأن صفها كبير . ولكن
ما علاقة هذا بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة في
نفوسنا ؟

ومن الواضح أن هذا الجزء من الحوار يدعو في جملة محصوله
سطحية للتلطف . وليست هذه هي المحاوله الوحيدة من نوعها
بل نجد لها امثلا في كل مقابلات صابر مالهام .

وليس الحوار الجيد هو ما يقدم الكلمة المناسبة . بل أيضا
ما ينتهي في اللحظة المناسبة التي تبرز معناه . فلهذا نصح الهام
لصابر عن موقفيها من أبيها الذي تركها طفلة تقول له :

— في الحقيقة أنا ربيت نفسي من زمان على أن مائش أب .
— لكن دا اللي حايديني الحرية والكرامة والسلام اللي الكلفنا
عنهم .

— دول أنا مالاقيهم في شغلي يا صابر .
— يعني نسييتي أن لكى أب مشان ما أنتش محتاجة له .
— ما أنا برضه مش محتاجة لكما لكن باصبها وما أقدرش
استغنى عنها .

للأحداث بالصفة . غير أن تحويل النص الأدبي إلى فيلم لا يتوقف
عند تحقيق هذا الطلب . وإنما الطلب الجوهري هو ترجمة العمل
الأدبي إلى عمل سينمائي . وهذه الترجمة لا تحل كثيرا بالمحافظة
على الأحداث أو تسلسلها بقدر ما تحل بالوصول إلى ما يقصده
النص من تأثيرات . فإلى أي حد حقق الفيلم هذه التأثيرات ؟

لقد وفق السيناريو في رسم شخصيتي كريمة وخليل أبو النجا
إلى حد كبير يكاد يكون مطابقا تماما لما أراداه نجيب محفوظ في
قصته . وتضمن السيناريو بعض لمحات حددت المسافة بينهما
بذكاء يسمح بمروءتها من معنى الرقابة وفي الوقت نفسه تعتير
ترجمة للنفس العلاقة الموجودة بالقصة . وهي علاقة شائكة ،
وليس لكاتب السيناريو ما لكاتب القصة من حرية في تناولها .
كما وفق في رسم معظم الشخصيات الثاقبة . ولكنه أخفق مع
شخصيتي صابر والهام . فلم يفتننا بشعور صابر بالصياغ ، ولم
يكشف لنا بمرجة كافية عما ينتبه من صراعات . وتحوّل الهام
من فتنة حازمة قوية الشخصية تعرف طريقها إلى مجرد فتنة
طبيعية متلفسة أحقاد .

وفي القصة يسير بحث صابر في مستويين . وعلى نفس العرجة
من التأكيد ، بحيث يجعل أبوه المعنى الجزئي للشخص اللائق ،
والمعنوي المطلق الرمز لـه . وقد أوضحنا القصة المضمون المطلق
للاب ترجيحاً ، بدأ مع الوصف أنه له بابه وجه ، وهو نموذج غير
معتد ، واللات ليس إلا حصة من حسنة ، وهو الذي سيوفر
لصابر الحرية والكرامة والسلام . وعلى امتداد القصة ساربت
المسحوق والاحساسات إلى ذلك .
شخصاً ، وأنها هو أيضا وجود معنوي يرتد إلى — .
يسمى إلى ما يوازي الله بالظهور البدني . حتى نصل إلى النفس
الأخيرة فيؤكد هذا المعنى بأقوال الصبي الذي كان له
في كل مكان على الأرض ، وله في كل بلد .
ولكن السيناريو احتفظ للاب بمفهومه الجزئي فقط ، وحذف
كل ما يشير إلى مفهومه المطلق عما يبيع كلمات جات متحدة ،
وخرجت من فم الممثل على الشاشة باقتضاط طاهر .

مأخذ شكلية على الحوار

ولعل أضعف ما في السيناريو حوار . وإليه يرجع السبب في
الطلب ما يؤخذ عليه . وصحيح أن السينما صورية قبل كل شيء
غير أن الحوار هو أحد عناصرها الأسلافية ، ولا مانع أن يكون له
المصادرة إذا اقتضى الأمر في بعض الظروف . كما يصح أن يكون
لاي عنصر من عناصرها هذا الحق ، وأن نقيت المصورة هي
المساعدة على وجه العموم .

والسألة في صميمها عملية توازن بين الانكشافات ، ومصرفة
دقيقة يدور كل عنصر . وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع
نفسه . وفي هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز المصادرة
في لحظات عديدة مما جعلها أكثر قصص نجيب محفوظ اعتمادا
على الحوار في الكشف عن أبعاد شخصياتها ، وعلى الأخص «الهام»
التي لا تكاد نعرفها إلا من خلال موقفيها الحوارية مع صابر . وقد
عنى نجيب محفوظ بحوار الفتنة عموما غاية ملحوظة ، وكان
جديرا بالسيناريست أن يبدل نهاية مماثلة .

ولكننا بحاجة كثيرا لثقلات في الحوار ، فننتقل من فكرة إلى
أخرى بروابط واضحة ، ونجيد عبارات مرموقة ، ونعمل الإنتاج

لو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة « التي اتكلمنا معهم » الى لا لزوم لها في قول صابر ، لتحصلنا على ترجمة سليمة لموقف الهام من ايها . ترجمة فيها احتصار وتركيز يوضع مصابيح الحوار العصبي في القالب الدرامي المطلوب . لكن الحوار بينهما يسمو للانساف بما يصيغ تأثير ما سبق وهو الالهم . والعجيب ان صابر بعد قول الهام انها سحب منها رغم عدم حلقها لها ، يسالها .

ـ شتان بسلامي منتهى الجنان .

ـ ويرد عليه

ـ فيها

فكيف سيعيد مع هذا انكارها انها في حاجة الى امها ؟

ثم يعولنا الحوار الى موضوع آخر بصوفه في عبارات رثاء عن الحنان واجاب صابر بالهام

والثال التالي نموذج للحوار الركيك ، والسبب انه غير « مستطابق » اى لا يسير في قطب واحد بحيث تكون نهايته هي النهاية الحسية لحياته ، وانما نجد المبراب تشعبا ويصبح الاتجاه الذي تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمى لسايقها وانما هو ما يقرعه الكاتب لينسج به الى ما يريد .

الهام ـ قد كده هو مهم بالثنية لك

صابر ـ اكثر ما انت مصورة .

ـ يس ده اخول لو ظهر حابشاركك في الشروع .. ايت مش سقى قلتي ان والدك غنى وعنده املاك في اسكندرية .

ـ ايوه وأنا اللي يادير املاكه شتله حصة قوى .

ـ نبي نظرتي صح .. بيجرى ورده اخول .. ده ده مع انه مش في مصلحتك بعني .. اتساك بصل .

ويكفي هذا القدر من الحوار الذي يسمو عن « اعداء طوال المشهد » ولو اردنا ان نقرّب دفين الحوار الى السكسك المطلوب لكان مثلا كالتالي :

ـ قد كده هو مهم بالثنية لك .

ـ اكثر ما انت مصورة .

ـ يس ده اخول لو ظهر حابشاركك في الشروع .

ـ ولله لا .. مش حجة

ـ انت انسان نبيل ما صابر .

ان كل لغة في الحوار يجب ان يوضع في مكانها . وكل عبارة يجب ان تكون لها وظيفتها . وان كان من المطلوب ان يوحىنا الحوار بالواقعية ، فلا بعني هذا ان يكون صورة مماثلة لما نمر في حياتنا اليومية من حوار مشوش مضطرب . وانما ما يتم به الحوار القنى هو ان يكون حوارا جدليا مثيرا كل عبارة فيه تدفعنا الى ما يليها . ومما هو جدير بالذكر ان القصة مليئة بهذا النوع من الحوار الذي هو في الواقع حوار درامى اصبىله وكان جديرا بالنيتارسب الافادة منه .

الحوار والشخصيات

ومن الحوار ما بعد الشخصيات طرفاها ونسجها في حوارات محذولة مثل قول كريمة نصارى : « علوز ترجع اسكندرية تاني يا خاين » . وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يراجع عن فكره بقوله : « لا .. التاريخ مش حايعيد نعمة فدائي » .

وتقول سيمية عمران لابنها في حوار طويل ذى طابع ميلودرامى : « هو السبب .. هو .. بعد ما امجوزنى في السر .. بضي يعرف كل يوم واحدة جديدة .. سائنى وحيدة .. سائنى وحيدة ضايعة في قصص من ذهب .. وأنا في احلى ايام عمري .. خلانى افصح لأول ايد حببت على بابي .. واسمع لأول كلمة خلوة رنت في ودائي .. لكن من بعثي .. الايد كتبت ايد بلطجي .. والصوب .. صوت شيطان .. ولبيت ناسي هربانة هنا في اسكندرية . ايدبيد قهره في مشرفة .. وبعدها نعب تجارة .. »

ان هذا الوصف لهروب الام وليربها لسوكتها لم يأت بالقصدا بل على العكس فهي في القصة تلوم نفسها ولا تحمّل الاب مسؤولية هروبها ، والفرق كبير بين الكوفقين . وما اراده عجيب محفوظ : ان يحتفظ للاب بمفهومه المطلق ، ويبنى المسئلة على الانسان الذي هرب دون يعر . وجاءت المبراب هنا قدومة سهلكه . وحذف مثل هذا الكلام افضل من ذكره .

اما المثال التالي فاقدمه للمقرء بينه وبين الاصل . وهو مقبس عن القصة الذي يكشف فيه صابر عن سر ابيه لالهام .

ـ أنا زعلانه منك يا صابر .. بوعين معالما لا اشموك ولا تكلمني في البليوط .

ـ كنت في الدوامه اللي اما فيها .

ـ زحجنت حاجة جديدة

ـ (كذا) .. مهيالى اى شعبه امبارح .

ـ مس .

ـ (وحي) ابوي

ـ (ضحكة) ..

ـ (يجرى) ..

ـ (يمشى) ..

ـ (يمشى) ..

وهنا نرى صابر الى زلة لسانه ويبدو له ان الراجع فيسر مجد شكلم سخره كين مخاطب معه

ـ يظهر ان الكلاب ما فيش منه فائدة .

وفاق كبير في تعديد شخصية صابر في السيتاريو عندما تكلف من ابيه دون قصده ، بفعل زلة لسانه لم يسلم ، وبين صابر في القصة يكلف السر قصدا حتى يريح ضميره . ان الالهام يعود الى موضوع البحث عن عمل جديد له بالمفخرة ، مما يزيد حدة الصراع في داخله بين حبه لها ، ورايته في الانتماء لعائلتها عليها . ولحت ضبط الحاجها عنه واحكامها البالغ به بنهارا وينتج بالاعتراف .

ـ الهام ، اى احيك ، احيك من كل قلبى ، ولكنى كذبت عندك .

رغمه بعينه وهي تسال :

ـ مى وكيف كذبت ؟

ـ كذبت عليك بدافع حبي نفسه .

ـ لا افهم شيئا .

ـ فلب لك اى اسحب عن احي والجمعة اى اسحب عن ابي .

ـ اوك !

ـ اجل ، اى هو الذى اسحب عنه .

وهكذا يكشف لنا الجانب الطبقي من صابر بشكل اوضح ، ويبرز الصراع الذى يعمد داخله .

المعالجة السيميائية للأحداث أيضاً آخر ، وأقصد بالمصداقية الطريقة التي يتم بها عرض الموضوع ، ولنترب مثلا بالقصة ، وقيمة الدفعة بالطبع هي تقديم الموضوع ، والموضوع هو بحث صابر الياسي ، والتي تبدأ بعد أن كشفت له أنه عن وجود ثم مات . وهذه الأحداث تشمل الفصل الأول من القصص وبدأ البحث مع بداية الفصل الثاني ، ولكننا هنا يتوقف المصنف في الفيلم قبل نهايتها بحيلة حوارية مفتعلة ، عندما يقول صابر لأم : « تنس يا ماما » فتدرك عليه « من أنتهي طريق » ، وينزل العنوان .. « الطريق » ، فتحول بذلك المقدمة إلى مقدمة للتمتدح لا لموضوع البحث .

وكان العروفي على كتاب السيناريو أن يؤجل ظهور المتناوين حتى تنهي المقدمة بموت الأم ، فيحافظ بذلك على وحدة أحداثها ويسهل على ظهور المتناوين قيمة تفسيرية كفصل بين القصة والموضوع ، وهو التبرير المعتاد لوجود مثل هذه التسميات في الأفلام . ولكن أحداث المقدمة مع هذا الإجراء قد تبدو طويلة أكثر من اللازم ، وعندما ما أن ينتج كتاب السيناريو في تكليف أحداثها على قدر الوقت المناسب لها كقصة ، أو أن تلي أصلا فكرة المقدمة قبل المتناوين ، ونفس إلى الموضوع نفسه ، وبدأ فيلم كالمقدمة بالمتناوين ، حتى لا تبدو المقدمة مجرد « حركة » معصودة لذاتها كلمة زخرفية . وفي هذه الحالة قد تسعد على مجلس المشاهدة في تحديد الموضوع الأسلي .

يعبر المتولوج وسيلة فعالة للتعبير عما يستند داخل عقل البشري من مشاعر وبغى ، بالنسبة في الفكر لا بتفسيرها ، بحيث في العلاج ، وقد استعان به نجيب معلوف في رسم « حزن سجن » ، الذي قد أتته في بعض المواقف بينه وبين إلهام خمسة برهمن « راجيو » - قرانيا - بمبرلة متخوفة تمثل ١٠ ثمار وأخر . غير متخوفة تمثل ما يقينه ، وهذه حالة استنارة لا يحولها ذلك : « على المسوى الإنجليزي . ولكن أسوقها للدلالة على مدى أهمية المتولوج في هذه القصة بالذات ، وعشوائية الإهتمام عليه إلى حد كبير نسبيا .

ومع ذلك لم يعرض السيناريو على استخدامه غير ثلاث مرات كانت غير كافية للفوس في أعمال صابر . ومن ثمرات الثلاث فوق في واحدة ، عندما كانت تلعب إلهام على صابر أن يكشف لها عما في نفسه (أ - بالسيناريو) فيصيح صابر في أمهاته : « عفايتي الفوك أن أما ابن بسمية ممران .. أتني يادور على أبوي التي مائش أمل من غيره .. أتني مائش جامل صابر .. »

أما المتولوج الذي يدور في ذهن صابر وهو ينظر إلى خليل أبو التجا بعد أن اتفق مع كريمة على قتله : « قلنا : « ما هو يا أما ييجي أبوي » يا دعوت انت » ، لم يكن ضروريا ، حيث أن نظرة صابر إلى خليل أبو التجا - مع الإخراج المناسب الذي يضمن عليها المتنى المطلوب - كانت كافية ، بل وتعطي تأثيرا أقوى .

وكذلك أيضا المتولوج التالي : « سابعيني يا إلهام .. متى عايز الطخ ابدك الطاهرة بأيدي التي كتبت شهادة جوازي من كريمة .. يا إلهام » ، وكان عقب الإقرار صابر لإلهام بأنه يبحث عن أبيه ، ويطلب منها الدواع بلا رحمة (١٠ - بالسيناريو) فيوقف صابر هذا فتيحة عن المتولوج . والأحداث السابقة ندر لنا موقفه بها فيه الكفاية .

ومن نفس المشهد يتطوع هذا الجزء من الحوار .
- وابه إلى يغليك تكذب على أنا يا صابر
- عشان أحبك عشان لو فتلك الحقيقة حاسرك .
- ودا معقول يا صابر .
- إلهام .. متى حاسبي أكثر من كده .. أنا إنسان مائش جامل مائش بيت ولا أهل .. أنا غيتك في كل حاجة .
- حتى في بيت إله
- بكل أسف دي الحاجة الوحيدة التي مقلتشكش فيها .
- بيهي أنا مسماعك في أي حاجة نتية .
- لا يا إلهام أنا أجربك التي خليتك تعبي واحد ذبي .
- عشان الفلوس ؟
- الفلوس وكل حاجة .
- صابر أنا نتحب مائش .. دا كفاية علينا .. وحاجك كل مشكلة عالما .

وأص هذا الجزء من القصة هو ما يلي :
- أتني إلهام جيدا لماذا كتبت على .
- الإفلاص من ذلك أنتي جملتك تبين شخصا غير جسدك رعب .
- وجيك أهو كاذب ؟
- أبدا ، مطلقا ، أحبك من كل قلب .
- (وهي تسند) والحب هو الذي ردك إلى مصرحي بالصفحة ؟
- أجل هو ذلك .
- أتني فعليك واضح .
- ولكنك بطالتي أيضا بالإتقاد عنك .
- (وهي تزدر ربهما) ولكن يالله لماذا ؟
- مائش ولا أهل لي ، ولا أصح لشيء .
- الإفلاص لا بهم فهو حال مؤلمة ، وألا : « بيهام - حاجتنا إليهم ، ولكنك صلب لاشية كثيرة .

في يبدو الخلاف بينهما طفيفا . ذلك أنهما يعاريل في موضوع ما يتدفعه من معلومات ، وهو أن إلهام يمسك بصابر بمسند امرأته . ولكنه خلاف كبير في تحديد شخصية إلهام ، ونوعية موقفها في التمسك بصابر . فبينما هي في القصة تقرر يتسكل حد يبرز إيجابيتها « أتني إلهام جيدا لماذا كتبت على » وتنهي بها يؤكد طابعها المتولى الواقعي بقولها « الإفلاص لا بهم فهو حال مؤلمة ، والأهل لا يهون لما حاجتنا إليهم » ، ولكنك تصلح لاشياء كثيرة : « نجدها في الفيلم تسأله في سلبية « وابه إلى يغليك تكذب على أنا يا صابر » ، وتنهي بهذه الميسطرة الرومانسية غير المحددة « صابر أنا نتحب مائش .. دا كفاية علينا .. وحاجك كل مشكلة تعاملنا » . وفي الواقع أن هذه المقارنة تعدد لنا نوع التخصبة التي تحولت إليها إلهام في القسم .

ولا بد أني كلما كانت التخصيف أكثر إيجابية ، كان الصراع أكثر حدة ، والحوار أكثر خلابية . والحوار الحد هو ما يعبر عن المرامم الظاهرة ، ويكشف عن المرامم الباطنة . والمتواجد السابقيان من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار .

المعالجة السيميائية

ولني أقدم الحوار بعض النماير إلهام ، عهد القديس

فإن بين قول الهام في الفيلم « متى قلتي أنها ماتت » و« كانها تتطلب منه المزيد » وبين قولها في الأصل « أنا احبك أنت ولا دخل للمضى في ذلك .. بلغة دعها تترك » سلام .. لتختلف الإسكندرية من خريطة « .. أنها ترفض الطوفى في هذا الحديث أصلا .. وتصر على أن تجذبه نحوها وتفرغ عليه طريقها بدافع الحب .. ويصر هو من ناحيته أن يعترف لبيدتها عنه « بدافع الحب أيضا » وهو الجانب القريب الذي بقي صالبا فيه رغم اتساعها مع الجريمة .. اتنا هنا أمام اثنين على قدم المساواة القوة والصف وقد احتدم الصراع بينهما فاعرأا للعين إلى جانب ما يعاينه صابر من صراع داخلي ، بينما اسم عوف الهام مأسوية في الفيلم .

أما المرحلة الثالثة فكانت بداية المشهد التالي ولما انتهت الهام من معادلتها نرى رد الفعل عليها لم يبدل إحسان « رئيسها » ويتدخل معها في حديث يتناقض بولده صابر .. أولا : لم تكن في حاجة إلى صورة الهام وهي تكلم صابر بقدر ما كنا في حاجة إلى سماع ما نقوله فنفذ مع بيان رد الفعل على صابر حتى تحصل على التأثير المفاجأة القوى الناتج من قولها « لآيا : رد الفعل على صابر بعد هذه المكالمة هو الأهم وليس رد الفعل على الهام .. لآيا : تعتبر هذه المكالمة نهاية مرحلة » وكانت نهاية الفصل ١٤ بالفصه « ولما أتممت خاصة تتطلب تركيزا القندماء بالدخول مباشرة مع الهام ورئيسها في موضوع جديد .. وكان من الأفضل أن ينتهي الموقف بـ رد الفعل على صابر ثم ننتقل إلى المرحلة التالية بالانتقال إلى مشهد جديد .. بسم الهام ورئيسها .

نقطه التركيز والأخراج

الهدف الأول من عمل الفيلم من الفصه الأولى وعقله من الأفعال المتبادلة والكامرا هو أن يخلق انطباع تركيزا على ما يحدث في مشهد ما ذكر من مأخذ جزئية .. ويبدو أكثر وضوحا في الاهتمام الزائد بشخصية كريمة وعلاقتها بزواجها وعلاقة صابر بها .. بينما لم يبدل ما يجب من مناهة بالعلاقة الإهم بين صابر والهام التي تعطي للنصه مقام إيماءها الرمزية .

وقد ساعد قيام شابة بدور كريمة ، على جذب الجمهور إلى درجة جعلت منها الشخصية الرئيسية ، ودعت بمشاكلتها إلى المقدمة مما أراح مشكلة صابر الرئيسية من وضعها إلى حشد كبير . ولم يكن رشدي أبغله وسعاد حسني من ناحية أخرى صالحين لدور صابر والهام ، وقد ساعدتا على تعويضهما من الأصل .

ومعظم المشاهد التي عصمت صابر والهام أخذت غالبا في لغظات عمة تضمن من الخلفية ما يشغلنا مما يدور بينهما من حوار جانبي مثل مشاعر الإحرام والبرج والفضائي . وقد ساعد على تشتيت الانتباه الحركة التي وضعها المخرج لصابر والهام حتى أتت في الحوار الذي لكشف فيه الهام عن سر والدتها ، وتناقض مع صابر فيمة العمل والفلسفه على الأدب ، وهو حوار فكري وله إبعادات بعيدة ، نراها بلهوان فوق جيلين بمعتقدات الإحرام (!!)

وواضح أن التوسع في الإيمان التي يتربها اللثام بين صابر والهام لم يقصد منه سوى التنوع الذي تتيحه إمكانيات السينما . ولم تستغل أي استقلال درامي ، فبدت كاستعراض مسيحي فيسر

– الاستاذ صابر من فصلاد .. ألو .. أبوه .. صابر .. أنا الهام كنت مازده الولاء (يبدو متطشمة وخفيفة) .. قصصتي .. الكلام التي قلتهوني اصبرح .. ماهميش يعني .. أنا نسيته .. متى حابيز حاجة .. في .. لازم اشركك النهارده .. (ثم يبدو عليها خيبة الأمل) .. ع المصوم أنت عارف إزاي لآيايني .. مع السلامة .. وتسمع السجعة .. حين يدخل أحسان ويلاحظ حالتها ولكنه يظهر بعدم ملاحظة أي شيء وبغلبها دون أن ينظر إليها .

– الهام يظهر أن فيه واحد صعلبي قديم عنده معلومات عن سيد سيد الرحيمي .
– (باهتمام) صحيح .

ثم يستمر بينهما الحوار الذي ينتهي بالانفلاق على زيارة المصحفي يمكن تقسيم هذا الموقف إلى ثلاث مراحل : الأولى : الهام تقدم لصابر رأس المال .. الثانية : صابر يكشف لها سر أمه . والثالثة : رد الفعل على الهام .

في المرحلة الأولى كان طلب الهام من صابر أن يفضي عينيه قبل أن تكشف عما معها من نقود له ثم « يضي يضي » حبيسة قديمة أصبحت مروجية لكثرة الانتباه إليها في كل أفلانا التي تعرض لمواقف مماثلة . والتصرف فيه خلعة لا تلقى وشخصية الهام . وكان من الأجدر البحتى مع أو الانتباه إلى تصرفه في هذه

أما المرحلة الثانية فكان فيها اختصار .. والاختصار لابد عوامل التركيز . ولكن التركيز لا يعني إجهاد المؤلف والحوار سريعاً التي نهايته قبل أن نصل إلى درجة الانبعاث فتفقد تأثيراً .. لمسا أهميتها .. يمكن أن نلصقها في النص الأصلي (وكان في المسرحين لكاتب السيناريو أن مثله كما هو دور الكاتب في الحوار من اللصص على الصامية .

– أنا أفتي شيئا واحداً يكمل أصرار وهو أنني غير أهل لك .
– أرفض هذا السبب أنت تعلم أنني احبك .
– وهذه هي جرمتي ، نحن للأسف لا نذكر أمام الحب إلا هي الحب فقط .

– ولذا هي جريمة ؟
– لأنه كان يجب أن أقدم لك نفسى على حياتها .
– فعلت ذلك وبلبلت .
– حدثتكم من أبي ولكنني .. (ثم واصل بمرارة) .. ولكنني لم أصدقكم من أمي .

رغمته بنظرة مستترة وهي تقول :
– أنا احبك أنت ولا دخل للماضى في ذلك .

– يجب أن تصفى إلى ..
– بالله دعها تترك في سلام .
– الإسكندرية كلها تعرف ما ساعدتك عنه .. لنجد الإسكندرية من خريطة ..

قال وحله يضي بلرارة
– لقد خدمت حياتها في السجن .
– جعلت في وجهه كائناً تنظر إلى جنون فتال :
– أرايت ؟

ثم وهو يزدرد ريقه
– ولذلك صادرت الحكومة أموالها .. ويواصل .

مطلوب . والواقع أن أخيرا لم يكن موفقا . عدا منطقة الغابر الى هرب اليها صابر في النهاية فكان لها دلاله رمزية .

وقد ظلم الكفيرا على بعد واحد ويتنس الزاوية غربيا من صابر وانهم في التشاهد الى ضمنهما في البؤيه ، رغم ما في جديتها من حركة تنفض حركة الكفيرا . والمعروف أنه بين كل مشهد وآخر يتم العديد من التغيرات في الصلافة بينهما وفي نمية كل منهما . وهذه التغيرات لابد وأن تعكسها الكفيرا بحركاتها وزواياها . ولكن لم يحدث .

كما ظلم الكفيرا ثابتة أيضا والألم تكشف لصابر عن وجود أبيه ونعته على البحث عنه دون أن ينفل لنا رد الفعل عليه ، وقد ظل هو الآخر يجائب أنه دون حركة حتى عندما يفعل ويقول لهيا نكرا أن من حبه أن يعرف (!!)

وبينما كان السيد يجلد مسلفه بعدم الخوض في سيره قام صابر ناخذها الكفيرا في لطفه علة عن بعد حتى أن الركاب الجواهر يظهر في الصورة ، هابن جو السرية والظلم !! . وكذلك الحال عندما ينش محمد السواي بركمه لصابر يريد أن يوقه . أن أهم ما يجب التركيز عليه في مثل هذه المواقف هو الواسي في معاوله السيطرة على الآخر . ولكننا نراها هنا في لطفه علة عندما هذا الإحساس .

وهناك من الملاحظ المصغرة مثل : عود الكبريت الذي يضيء النخرة كلها . سماء صوم المصباح الكبريت تحت سماء لا يراه بعض الأصابع انماها الى غيره . تكلم ليس انما يهبط على سلم محطه مصر وما كان المصباح يضيء على يده . مصر عن الاصطراب البس كما هو . وهو انما هو - صابر - في المنولوج وهو يسخر من وضعه جد - صابر - في ٢٠٠٠ . ان الاصل أن يكون صاميا فيه وثقة الانس والانس . حينئذ السوء الذي ظهر في المظهر الأخضره حول هذه صابر كان معه ولا ضرورة له .

بعض التواحي الإيجابية

ان هدف هذه الدراسة كما ذكر عندما هو الإلهام من الجربة التي تم بها تحويل قصة الطريق الى فيلم ، حتى تكون أعمالنا القليلة أكثر نصيجا واكتمالا . وقد دفعت ذلك الى حصر المثلث . ذلك أبها كانت الأهم من حيث تحقيق هذا الهدف . ولكن الفيلم

فيه أيضا العديد من التاحية الإيجابه . وعما ما تمت الإشارة اليه تشير أيضا الى ما يلي :

لطف الأبواب الملقه بالتمتع عب البس على بسمة عمران ، الفلانات المصارة بين كريمة مع زوجها وبين صابر وحيدا داخل حجره . وقد حرص المخرج على اخذ بعض لقطات له من أعلى حتى يما كلف داخل مصيدة ، كما حرص على ظهور صابر وكريمة في أغلب المشاهد التي ضمنهما حلف قتال نشبه اللفسيان . وسندت الإضاءة في هذه المشاهد الى يلب عليها القلال على حلج جو الكسم والجريمة .

واستخدم الموموساخ بنجاح في التعبير عن اسقاط صابر من مكان آخر بحثا عن أبيه غلب نشر الاغنان . وقد جاء بسعراض الامكان بالموموساخ بالاندواج مع صورة لوجه صابر تملوه ملامح الاعمال . وساد اللطف جو قبلي متشب .

غير أن أهم ما يجب الإشارة اليه هنا هو استخدام أغنية هرور « على شط اسكندرية » . لقد كان استخداما فريدا ينمذ أن يكون له مثل في الفلانا ، فبينما كان صابر في ضيق يعب الغير لحدوي الطاب الخيصه والياس يزحف الى قلبه ، ينشأ اليه صوب الأفنية فيعيد الى ذهنه أيام الاسكندرية التي - - - - - . ربه نفسه . والاعصه باي من الراديو - - - - - . أيضا حله للاستمال الى المشهد التالي الذي يضم كريمة وزوجها وقد - - - - - . ويؤثر الطرب خليل أبو النجاشي فطلب من - - - - - . ويرقص كريمة على ابعاد الأفنية في - - - - - . ثم صاب باحسان عندما - - - - - . بلار ثوبا - - - - - . لقد ربط الإغنية من المشهد - - - - - . كان معها ما يعهد لسلكوا - - - - - . عندما ذهب الى صابر في حجره .

ولا سلف ان هذه التواويل رفعت مسستوي الفيلم من ناحية الصمه الى الحد الذي حقق معه نجاحا جماهيريا عظيما ، ولكنها لم تصل به الى مستوى الفن العظيم . وهو ما كان من الممكن للفيلم أن يحققه لو حرص على ترجمة القصة ترجمة فنية أمانة . ولم يكن ذلك ممكنا مع قصة مثل قصة « انظرني » ، التي قدم لنا بها نجيب محفوظ فرصة مادرة لإخراج فيلم عالي . وختاما نامل للمخرج حسام الدين مصطفى وكتاب السيناريو حسين حلمي المهندس خلقا أوفر في أعمالهما القادمة .



لقاء مع ...

الشاعر الأمريكي
روبرت لويل

وزوجته الروائية
اليزابيث هاردويك

يقسم على شلش



الشاعر داخل إطار عصره

لكن من هو روبرت لويل ؟ وما مكانه في شعر بلاده ؟

احسب ان الاجابة على هذين السؤالين واجبة فيسأل ان تقدمه محققا غلب الحديث وريق العبارة .. واحسب انفسا ان المجال لا يتسع لآخر من عجالة مركزة كلية بمحسو غلامى الاستفهام السابقين ، وقد اعتنيت في هذه المقالة عن عدد من المصادر أهمها المجلد الضخم الذى اصدرته دار هابر وغار الانجليزية في العام الثامن من الادب الأمريكى ، والعه جيوفرى مور استلا الادب الأمريكى بجامعة « هل » Hull الانجليزية وكذلك « ديوان الشعر الأمريكى الحديث » الذى اصدرته سلسلة نتجوين واشرف على اعداده وتقديمه مور نفسه والحق ان تاريخ الشعر الأمريكى قبل هذا القرن يتكشف عن حقيقة هامة وهى ان محاولات الشعراء في القرون الماضية حتى في أعلى مستوياتها التى شهدها القرن الماضي ، لم تكن

ان نزل السيدة الرقبة عن المعص
بعد سماعه حاضرتا فيها عن الرواسه
الأمريكية ، حتى نهض من المسند
الامامى رجل طويل الدامه ارق منها

زوجيه ناحيها وصافحها ، ثم طبع على جبينها قلمه
كأنما لم يرها منذ حين .

وسالى الجالس الى جوارى :

.. من يكون هذا الرجل ؟

قلنا وأنا أسعيد الصورة الرقيقة السابعة التى يصالح
صورة في قصيدة عن الزواج السعيد .

.. لعله الشاعر الزائر .

وسرعان ما صدق حدسى بعد برهة حين قدمنى اليه أسالده
امريكية من اسانلة قسم اللغة الإنجليزية وادبها بالجامعة
الامريكية .. التى دعت وزوجه لقصاء اسبوعين في الجمهورية
العربية المتحدة . فقد كان الرجل الطويل الرق هو نفسه
روبرت لويل R Lowell أشهر شعراء أمريكا بعد الحرب
الثانية . وكانت السيدة الرقيقة التى بدأ الشيب بسيل
الى رأسها هي نفسها اليزابيث هاردويك الروائية والشاعرة
والزوجة الثالثة في حياته .

افهمته اننى أريد ان أجرى معه حديثا فرحب على الفور
واخذنى من يدى بعيدا عن حفل الشاي الذى اقيم له والتفويين
الذين جاءوا لرؤيته . وجلسنا في زاوية من قاعة المحاضرات
تحدث نحو ثلث ساعة لكننى احسب في ميون المائتين
على الحفل من اسانلة الجامعة ضيقا يى ، وكيف اقتنع منهم
فسيهم واختلي به ، بعيدا عنهم هكذا بيسافة !! وظللت منه
ان نستأنف حديثنا في اليوم التالي فرحب على الفور مرة
اخرى ، وحدد اللقاء بفرقة بندق هيتون .

١٨٥٧ : غير أن هذا كله لا يعني من القول بأنه لم يكن قبل القرن العشرين ثمة ما يمكن وصله في مجال الأدب بأنه أمريكي ليا وقاليا .. ويرجع ذلك الى أن شعراء وكتاب القرون الماضية لم يكونوا يختلفون كثيرا كما قلنا عن الشعراء والكتاب الانجليز سواء في الموضوعات التي يطورونها أو في الأساليب التي يتبعونها .

أما في القرون العشرين فقد بدأت أميركا تعرف على شخصيتها في نواح كثيرة كان منها الأدب والتمسر بالطبع ، وبدأ الشعراء يقدرونهم بكتفهم على هؤلاء في عبودية الفخوض للوضوحات والإشكالات التقليدية الدولية . فقد حدثت في النصف الأمريكي بال الحرب الأولى ثورة أحداث رفم شقيق الشاعر الكبير في تلك العام . ذلك أن الشاعر أدوين أرلنتون ديمسون نشر عام ١٩١٦ ديوانا من قصائد بعنوان « الإنسان في مواجهة السماء » اختاره النقاد فتحا جديدة بما كان عليه من استجابة لروح العصر وحوادثه على أسلوب يتضح في مواقف الأيركي ويستند إلى لغة الكلام . غير أن هذا الديوان لم يحظ بالانتاج الذي حظيت به أعمال أخرى هو ديونر فروست الذي قيل عنه أنه امتلك ناصية التعبير في الصوت الأمريكي ، ولقى ذلك بارين سنوات في عام ١٩١٢ لتستطيع « شعر » التي نجحت إلى حد كبير في تحقيق الخير للشود في اللؤلؤ العام فقد عاشت صفحا لشعراء النشاد وهي راسهم أيجار في ماسترقت (الولايات المتحدة) سيمون وماريان في وهاز كرين ،

١٠- أحدا لم يؤثر في مجرى الشعر العربي الحديث قلن
ما في الدنيا والشر . هــن المجدان الطليحان اللان قانا
حرى المجدان . وبراءة . فقد تميز الأول بجملة رأسه
وساعده الزلافة . وتبين الثاني بكتافة أعتابه بشفة اللد
وصالها رغم تفرقة الم بيتا أن شدة الرجال نهكها إلى خارج
مركب كما هو معروف .

ويعد رحيل ياونود واليوت بقي يمنحنا شاعر آخر ذو أهمية هو ويليام كاروسلي والذى لم يشتهر كثيرا خارج بلدته بسبب الجماعه التي عرفى الموضوعات كثيرا كما فعل ويتمان لأنه كان شامره «لا توجد الأفكار إلا في الأشياء» ولم يكن الشاعري يصل إلى أسلوب ياونود واليوت بقدر ما كان يلحن بغيره الصلة الصلبة اليومية لواقعيه والازال ربة الشعر - كما فعل ويتمان - إلى السوق والتشاعر - ومع هذا كان وليامز صديقا لياونود ساعده مع في تشكيل مبادئ مدرسته التصويريين Imagists التي تمتعها الشاعرة الفلبينية لوليل في مطلع هذا القرن .

● استخدام اللغة العادية ونبد التنميق والزخارف اللغوية.

● الحرية المطلقة في اختيار الموضوعات ، فقد لاحظ باوند ان الموضوعات التي تناولها نحو ٩ ملايين شاعر (٥) لم تفرج

عن خمسة هي : الربيع ، الحب ، الحرب ، الرحلات ، أحلام الشباب .

● تقديم سلسلة من الصور المصورة التي تتحسّر نحو النحاص دون العلم

● التركيز والإقتصاد في اللفظ والمبارة .

وترجع أهمية البيان التصويري الذي أصدرته المدرسة إلى أنه يصف بطريقة لا وسط فيها المواد الناتجة لاصراحي القصيدة الرومانسية ، وأنه اتاح للمواهب المفسوحة في الفن الثاني من هذا القرن فرصة هائلة للتعبير عن عصرهم ودواهم .

وفي عام ١٩٢٢ صدرت قصيدة « الأرض الخراب » لـ لايبون فاحدنت تأثيرا كبيرا على الشعراء الأمريكيين الناشئين. ونالها في العام التالي ظهور ديوان « الانسجام » للشاعر الأمريكي وأليس ستيفنز فاحت بدوره أرا كبيرا ، نظرا لما أثاره من أسئلة أسسية عن الحياة والوجود ، ودوراته حول مشكلة الإيمان والنظام وكذلك طبيعة الواقع المذوق وعلاقه بالخيال الخلال . وكان الرجل ذكيا موهوبا ومفكرا فيلسوفا انضله بعض شعراء ما بعد الحرب الثانية نموذجا ومثلا أعلى لهم .

لقد كانت فترة ما بين الحربين إذن فترة خصبة ، ظهرت في الوقت نفسه فرقا آخر من الشعراء عرفوا باسم « الهيربون » أو « الوقيون » *Engines* وكانوا يميلون إلى التشكال الموزونة ويعاقلون مزج تجاربهم بالأسلوب الرقيق ، ومن بينهم جون كرو والشاعر جون س. هوبكنز دافيد صن ودوبرت بن واين .

كان هذا في الحرب والوسط . أما في ٩٠ - ٩٠ - ٩٠ فحدثت بوأكبر أعمال ٢٠١ كمنجز وأرشيداء ملكيكتين وعلمت كرج ، ولعل أول انطباع يخرج به القارئ بعد سباحة في شعر هؤلاء الثلاثة وغيرهم هو أنهم كانوا صافيين متوعين المشارب والإدلال بحيث لم يستمع أحد منهم أن يؤذي في غيره كما أثر بلوتد واليوم وستيفنز ، وربما يكون الفهم إلى التأثير هو كرسن الذي تاتي بالوقت ثم دار في تلك الانطباعية بدرجة جعلته يبدو من مدرسة الرومانسية الجديدة ، وقد اشتهر ماكليش ومينز عن زملائه بمحاولته الكتابة بأسلوب جديد من الطاق أثرة في الحياة الأمريكية .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من الشعراء يوجد عدد آخر أقل أهمية في تاريخ الشعر الأمريكي للعصر وهم : أليوت ويلي ماريان مور ، جون بيسل ويشوب ، مارك فلان دون ، لويز بوجان ، سيمون ليدس ، هوراس جرسيدوري ، كنوي داجر ، جين داش ، وأشهرهم ماريان وجونسل وس .

أما بعد الحرب الثانية فقد لحق بالشعر الأمريكي طود آخر من التغيير في المصطلح وأساليب المعالجة والتفكير الشعريين . ذلك لأن شعراء هذه الحقبة « استحدثوا نوعا من الشعر يغلب عليه الطابع التفاضلي الجديد ، ولذا نعمة عالية من الفلسفة ، جاء كرم فعل الشعر اثلاثيات التي استمرأ لغة الكلام والاشكال المرسلة ، لكن هؤلاء الشعراء لم يفقدوا صلتهم بلغة الكلام وصورها ، بل ألقوا بينهم وبينها برابطة هوسيا

اكسب لغتهم شاعرية جديدة . ومنهم جيل أليس سنا ولسد معظم الزاده قبيل الحرب الأولى مثل ريتشارد أبرهات وسوندر رويك ، ويومساد سكوت واليزابيث ويشوب وكليل شابيرو وندال جاريل كما تجد بينهم عددا آخر يضم جون فردريك نيس وبيتر متيريك ودوبرت لويل وريتشارد وليور ، وأشعارهم تكشف في رشاقة في الأسلوب ولعاسله في الفكر والنسيج الشعري .

ولا شك أن أشهر أفراد الجيل الأصغر سنا هو دوبرت لويل الذي اعتنق الكاتوليكية معتقدا بمرات بيورماتى . ونجد في شعره تيارا خاصا يمثله أليس مضاف : أليس أجداده وليس شمير . وشعره يأخذ بناظرنا في تكتنه وإسارته الثاقبة بعالم سلطه المتهور في بوسطن جيمس رسل لويل .

بين التقليد والتجديد

ولد دوبرت لويل في بوسطن عام ١٩١٧ . والتحق من نفس الأسرة التي ألجبت جيمس رسل لويل وأمي لويل ، ودرس بهارفارد ثم بكلية كينيون التي يقيم فيها الآن بتدريس الفلسفة الإنجليزية وأدائها . وحين قامت الحرب رفض الانضمام إلى الجيش فحكم عليه بالسجن عاما فأجاب على تهمة . وعمل عام ١٩٤٧ كدة عام مستشارا للشعر بمكتبة الكونجرس ،

● في الشعر في سن السابعة عشرة وكانت تجاربه الشعرية في « ليلديه عليها مسحة من الرومانسية » لكنه ما لبث أن وجد طريقه متاريا بالوقت وبواند وستيفنز وروس ، ممجيا بيلتون وورد زورث وكورنيدج وريكتس وبيتر هاتش وروبولد ولوريت لويل سنة دواوين هي :

● *Land of Likeness* عام ١٩٤٤
● *Local Wonders* عام ١٩٤٦

● *Mills of Cavanaugh* عام ١٩٥١
● *Life Studies* عام ١٩٥٩

● *Imitation* عام ١٩٦١ وكله مقترابات فلم يترجمها شعرا من عدد من الشعراء الذين يعجب بهم مثل بوبليز وفينون ودرلك وبسترناك

هذه ترجمة مسرحية فيلدا لراسين وأخرى مسرحية أوريسنيا ● من أجل مولى الاتحاد *For the Union Dead* عام ١٩٦٤ وله عدا هذه ترجمة مسرحية فيلدا لراسين وأخرى مسرحية أوريسنيا لاسيكلوس كما أن له مسرحية من تأليفه عنوانها « المجد كله » *The All Glory* ، وتعود حول الحياة الأمريكية في القرن السادس عشر ، وقد مزج فيها بين الشعر والنثر واستمر عرضها نحو ثلاثة أشهر .

ويذكر جيفوري مور أن لغة تطورا أصاب شعر لويل وخاصة في ديوانه الرابع المعروف فيه من الاشكال المسوولة والمنافسات الفكرية وازداد ارتباطا بتجاربه الشخصية التي يصور فيها العالم من خلال الخاص والشخصي . وهو يحاول دائما التملك على ما في الشعر المر من تلقائية وانطلاق من طريق الاثارة من الجناس والتدوين الإبداع أو الوزن وذلك برامة لا شك فيها . لكن ليس معنى هذا أنه يكتب ترجمة لحياته بالشعر ، وأما هو يستفهم حياته كي يعرض موهبا من المؤلفات وبالتالي عصف عليه صلة الشاعر « الملتزم » .

به يتون التدريس ويجدون فيه صلاحه وراحه اكثر مما سوفره لهم الصحافة ، وهناك بالطبع من يسمن منها اخرى كالطبيب والعمال التجاريه لكن عدد هؤلاء قليل بالنسبه للشعنتين بالتدريس . وكما شخصيا اجد في التدريس راحة كبيرة ، ربما اني لا احافى وانما اقوم بالتدريس للتلايف في فصول صدمه محدوده العدد ، كما انني اعتبر عملي هذا مصدر امان لي ومنيعة في الوقت نفسه اما الصحافة فانا اعامل معها في حدود كتابة مقالة مثلا او قصيدة بين حين واخر .

الشعر لا غنى عنه

● هل تصدق ان الشعر بدأ تراجع في هذا العصر عن مكانته السابقة في ميدان الانواع الادبية ، ام ان الانسان لا يمكن ان يعيش بالخير وحده ؟

— اعتقد ان الشعر شئ في التجربة ، والحياة ، وما دامت التجارب موجودة والحياة موجودة فلا يمكن ان يموت الشعر لانه ساجعها ، ولا غنى عنه باللي . وانصد كذلك ان الشعر لا يستطيع التعبير عن مسائل السياسة والاقتصاد لان ميدانه الاساس هو التجربة الشخصية ، وهذه لا تغني الا انسانا ، الانسان ذاته .

● لكن ما رايك في الحول الذي اصاب نثوق الشعر بحيث اصبح اسوم غرا بعد ان كان يسبح من فم الشاعر نفسه فيلما يصبه دما ديوان طويح ؟

— اعتقد ان فراه الشاعر لشعره لا غنى عنها بالنسبة للجمهور والدخول ، فان سمع الشعر من فم الشاعر افضل بكثير من ان يخطه مطبعه على الورق ، ولن يحدث ان يقتصر لسوق الشعر على القائله الشعر فما زال معظم الشعراء الى اليوم يكتبون شعرهم على الجهور سواء في الكورفوسون او على اشطره المسجل والاسراربات ، او في النشوات العامة التي تحدثها مسكوكها القديمة منذ ان نشأ عادة تلاوة الشعر على الجمهور .

الشعر الحر سهل متع

● من هم الشعراء الحاليون الذين سهووا اكثر عن غرضهم ؟

— كثيرون . اذكر منهم هاردي ويتش واليوبولونداون في الانجليزية ، وبول فاليري وانو ليشير وبيشو وبودليس ورامبو في الفرنسية وباسترناك في الروسية .

● لكن ما الذي جمع بين هذا النشأ المرفق من الشعراء .. ما الذي جمع البيوت واودن واوليكنر وباسترناك في صعيد واحد ؟

— الإعجاب .. وهو امر لا يعرف وطن ولا ملهبا .

● يعتبر اودن من الشعراء السياسيين .. ما رايك في نفاق الشاعر بالسياسة ؟

— السياسة مسألة طبيعية حتى في الشعر ، لكن بشرط الا تكون مضحكة عليه او ان تكون مفروضة على الشاعر ، وبالتالي لا خطر على الشاعر من السياسة .

● كان جومس اوليكنير سرياليسا .. فما رايك في السريالية ؟

ويتصيف مور ان ديوانه « درباب الحياة » وما علاه من شعر وخاصة قصيدته « من اجل موني الاتحاد » يتسير الى خطوة هامة على طريق تطور المصطلح التسميري في القرن العشرين الذي سبق ان طوره باوند والبيوت .

ولويل بعد هذا كله جاز على جائزة بوليزر في الشعر وهي اعلى جائزة في بلاده ، كما انه كان موضوعا لعدد من المؤلفات والدراسات اهمها كتابه « ب. سمانك السعي » و« بورت لويل : السنوات العشرون الاولى » الذي صدر في نيويورك عام ١٩٦٢ .



من الشرفة

سالته ونحن نجلس في شرفة غرفه بالطابق السادس من الفندق ، والقاهرة تبدو امامنا بجمالها وماكنا وجبالها وقلعتها كلوحة جميلة او قصيدة غنية بالصور والاستعارات :

● ما رايك في هذا المنظر ، ألم يوح لك بشئ ؟

استمع الرجل الرقيق ، ونظر الى قلعة صلاح الدين وراح بسائلي عنها ، لم اجاب :

— القاهرة مدينة جميلة لا شك وقد احببتها كثيرا ، كما احببت بلدكم وربما عدت من زيارتي هذه باكثر من القصيدة .. لقد زرت البرازيل منذ سنوات واذكر اني حرجب من زيارتي لها بقصيدة اعتز بها .

● وكيف تكتب الشعر الآن ، انصد هل سار مساره بما سمع عليه حواسك ؟

— احبانا بالطبع ، واحبانا اخرى التخط صورة في الظن او عند قراءة كتاب او ما اشبه ، وهذا لا يتغير كثيرا . ف ن ناكلها ، ثم نطلق الكتاب ونجا . مدنا . راد . ديس . في ان تم القصيدة في النهاية فاختار فيها عنوانا مناسباً .

● افهم من هذا انك تؤمن بالالهام ؟

— نعم .. الى حد ما ، لكن الاساس هو ان احصل بشئ ويكون عندي استعداد للاتصال والتلفي ، ثم نعامل هذا وذلك في محصلة التجارب والتفكير والتعاطف ، فخرج القصيدة او الفكرة .

التدريس مهنة متعبة للشاعر

قلب للشاعر الذي قضى اكثر من خمسة عشر عاما في مهنة التدريس :

● قرأت منذ شهور مثلا طريقا نشرته صحيفة « لى صنماي نامل » الانجليزية حاول فيه كتابه الشاعر الانجليزي الجديد فيليب هويسايوم ان يبحث عن اصطلح مهنة يمكن ان يتهنئها الشاعر في عصرنا ، باعتبار ان الشعر اصبح عملا اضافيا لا يشغل اكثر من نصف اليوم وانه لا يصلح موردا وحيدا للرزق وراح يقارن بين ابرز مهنتين للشعراء الانجليز والامريكيين ، وهما الصحافة والتدريس ، لكنه خلص الى ان التدريس هو السبب مهنة للشاعر ودلل على رايه هذا بان اورد عددا من اسماء الشعراء الامريكيين المحدثين الذين يعملون في التدريس وخاصة بالمرحلة الجامعية ومن بينهم اسمك .. فما رايك ؟

— من الصعب في أمريكا ان يتهنئ الشاعر الصحافة او ان يعتمد عليها كمصدر اوجه للمعيش . ومن ثمة فعملهم الشعراء

- كانت في عمرها مطلقاً ، وفيها جواب رقيقة . وفقد
اعجب ما والسر لمرارة تورد وحارته ومرحه ،

● استعجب باستزاد وفد ترجمت له عيدا من الفلاند
هل تجد اللغة الروسية ؟ وما سر اعجابك به ؟
« لا اجدها » لكنني استعنت بمترجميها . وكالموسى
سرحوس الى الفلاند ترجمة حرفية ثم اردعها انا باهمالي
واخذها شعرا حرا . وفد احببت باستزاد بعد قرأته لروايته
« دكتور براجو » التي جعلني احب يوميا وفها احسن
طبيخه الرفيعة الصلابة التي شبتني الى شعره .

● بمناسبة الشعر الحر .. هل نفضله على الأشكال المودرنه ؟ وما رأيك في التجديد ؟

... ليس أفضل شكلا على آخره فانا كتب شعرا حرا كما
كتب شعرا تقليديا وتلاهما في قاعة الصمود اما المسؤولون
الطاهرين في الشعر الحزبي فمرفى فقط لكنه سهل ممنوع لانه
يطلب الركنين والعويسى والتوسعي والإبغاع وهذا سراني
الجا إلى استخدام التلافيف والاكتر من الوسيقي . اما التجديد
في الشعر في رأيي انه خاص بالفن ومعها وتتمتع اعصاما
اساسا على معرفة الشاعر بها وتمكنه من اسرارها .

● وهل نرى الشعر الحر صالحا لترجمة الشعر الاجنبى ؟
- نعم ، وقد طبعت هذا بنفسى وخاصة فى ديوانى « نقول »
الذى ترجمت قصائده شعرا ، لان الشعر الجرد لا يكفى .

● كان البيوت بملأى الشعر الحر وبرى فيها نرجس
واسدالا ، فما رايت فى البيوت نفسه كشاعر وكمرحى ؟

— اعتقد ان اليون كان شاعرا عظيما لكنه لم يكن مسرحيا عظيما . ان مسرحياته صادقة لكنها ليست كبيرة . كما اعتقد ان يجره في الكتابة المسرحية هو ا. ب. س. — راى ان شعره نفسه . ولئن كان شعره اهم من غيره الا اننى حسد ايضا نافذا كبيرا .

● هل يفضل الشعر على البنز في كتابه الحـوار
الرحي؟

.. كلاً ، الترتيب الفصل بصفة عامة .

● ننتقل إلى نقطة أخرى قد تكون بعيدة عنا سعدنا فيه
الآن .. هل كسب من فلسفة الزوج في امرنا ؟

— نعم ، كتب القصيدة ابدت فيها مطالبهم كما كتب زوجتي
مفلا عن الحرفة العنصرية دافعت فيه عن الزوج دفاعا حارا .

● ما رأي زوجك في شعرك بأعبارها فائقة ؟

نحن نناقش كثيراً لكنها لم نكتب كثيراً أيضاً عن الشعر
فهو نهيل إلى الكتابة في موضوعات عامة .

وراء كل عظيم امرأة

والى هنا كانت السيدة اليزابيث هارديسك قد عادت من جولتها بمفردها في القاهرة ، ولم تشأ أن تقطع حديثها ، لكنني استأذنته أن يتحدث معها قليلا ، فنهض على الفور من مقعده بجوارى وأجلسها مكانه ، ودخل الحجرة .

والسيدة الزاوية يبنو عليها الجند لكن لها ايضا طبيعة
الخان وساقته . وعمرها ٧٧ سنة اى اصغر منه بعام واحد
قد الت روايتين هما :

Ghostly Lover

Sample Truth

بـ الحقيقة المبسطة

كما انها الف كتابا اخر في النقد بعنوان « من وجهة نظري » A view of my own وهو صور ودراسات في الادب الاوربي .. سألها :

● ما سر تحولك عن كتابة القصة الى النقد والدراسات ؟
- لم اتحول تماما ، فها زلت احن الى القصة واعتقد اني
القد منها كثيرا في كتابة المقالات ، كما اعتقد اني كاتبه
فقال الفصل مني كاتبة قصة .

● ای نوع من القالات تکتبیں ؟
- القالات الشافعة بوجه عام والوضوعات العامة ، تکتب
عن الزنوج وعن مصرع کتیدی مثلاً کما تکتب عن القصة
والرواية .

● من هم اعظم الروائيين المعاصرين في نظركم ؟
- اعتقد ان فوكتز هو اعظم الروائيين الامريكيين .. اما احبهم الى نفسي فهو هنري جيمس الذي كتب عن علاقة امريكا باوروبا وقد توفي عام ١٩٦٦ ومن الكتاب غير الامريكيين يستهونني الروائي الاكثاني لوميس مان .

● الا نعتقد ان فوئمر كاتب صعب المولى ، وان هناك من لا يدل عنه مثل هيمنجواى او شتاينبك .

۱- بیاد انکم معجبون فی بلادکم بهمنجوائی ، ومعکم حقی ،
 وحقه مساواة وانسانیة ، لکننی اعتری فوکر کتابا عمیقاً .. ان
 ناله عجبی ومعاده انسا جمیعہ للظلمة .

■ كيف نتحكم على المصحة أو الرواية ، انني ما هو معياره

ماهمنى اساسا هو درجة جودة العمل القصصى بالشبيبة

● مع استمرار فسادات أمريكا بكميات هائلة من الأسلحة التي رجعت إليها الإحزاب «الشفقة» إلى الرئيسة وحظيها بكم من التعليلات في إنجلترا وفرنسا ما زالت فيها ؟

« أنا الأفضل معلانيها على قصصها . وروايتها » (التلوة)
هذه سيرة جدا وهي لا تعتبر لدينا قصاصة من الطراز الأول
لكنني اعتبرها كذلك في نطاق القليل . ان في بلادنا كثيرات
يكنن القصة لكن معظمهن باهاتات وتتهن من الطراز الشعبي
الذي يروج بالطبع لكنه لا يعني او يدوم .

● مثل سورسب موم فی انجلرا مثلا ؟

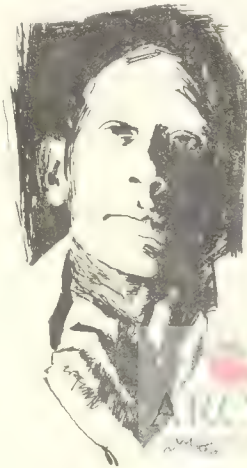
— موم ليس كاتبا مهما جدا ، ولكن اسلوبه جميل وله بعض
لعصي الجملة أيضا .

● ما رأيك في مدرسة الرواية الجديدة التي ظهرت في
فرنسا ومن اعتمدها كما يعرفون الكتابة نأتالي - ساروت ؟

لم تنجح رسالة هذه المدرسة بعد ، ولا اعتقد ان لها تأثيرا كبيرا في بلدنا رغم اننا في امريكا نجذب السينما للغة ونقل الى الافلام العربية المأخوذة عن اعمال اعضاء هذه المدرسة ساروت بالذات كاتبة شيقة الاسلوب ينظرها مستقبل كبير .

● سؤال أخير .. مبارك في الشاعر وموت نويل ؟
عندئذ انتسب السيدة الرقيقة المعجبة بالقاهرة وأسندت
إسها إلى ظهر المقعد وغابت .

— اعتقد أنه شاعر حد ، وأنا أحب شعره بالطبع . . فهو
سعيد من حياته اليومية .



وتقطيعه لأعصاب الرأس .. بينما الشمس من وسط
السماذ تلهب العربية بنارها .

وتنتهى السيجارة فى يد السائق .. وتلسمه ..
فيلقيها بسرعة .. لأعنا كل شيء من حوله .. لكنه
عندما يرفع بصره .. ويرى الحجاب المعلق أمامه ..
ينفرج أساريره .. ويتمتم : يارب عفوك ورحمك .

■

وينظر الى الطريق أمامه .. ويجول بباطريه فيما
حوله . مخلوقات كثيرة وعجيبة .. وجد نفسه
يتأملها كمن يراها لأول مرة .. بط يسمح فى الترفة
الموازية للطريق ليطعم نار أعظمس فى مياهها ..
يقر لا يتوقف عن الأكل الا لياكل .. جاموس ربط
الى السواقى .. كلاب تشيعه بنجاحها وترتد خائبه
مخرجة السننها .. وخروف ساهم محتى الرأس
كرب أسرة يفكر فى كسائه اولاده .. وناس ..
أدميون كثيرون .. فى صور مختلفة .. فيهم الذى
يدير ساقبته .. وفيهم الجالس لياكل وتأكل .
وفيهم المعتاطون من دخان العربية مشبعونه بشتائمهم
.. ومنهم الجالس حزينا يعبث بأصبعه فى تراب
أرض .. بل وأيضا مهمم الذى حلم ملاسبه ..
لى الترفة سابحا ..
ولم يجد السائق ما يعبر به عن الحزن الى ما ..
الا أن هتب .. و دنيا .

وينظر الى الطريق .. ويبصق .

ويلتفت الى جواره . ان الوحش ما زال وابصا
.. بلعب لمبته القاسية .. ويتسائل .. الا
بيأس .. ؟

وأمامه على الطريق يسير فلاح .. احتفى من
الشمس هو وبقرته التى يجرها ورائه بالاشجار
المزروعة على جانبي الطريق .. وعندما عاد السائق
ينظر أمامه .. وجد أن عريته تنجى فى اصرار صوب
بكرة الفلاح تريد أن تقترسها . لكنه يسارع ويضغط
على الفرملة بعنف .

ومن خلال دهوله يسمع شتائم صاحب البقرة له
.. فيلتفت الى الوحش جواره ليوبخه .. فلا يجد
.. تختفى بعد أن أعاد اليه طبلتى اذنيه فقط ..
ويلمنه .. هرب الجبان .. عاد الى مقعده بعد أن
سرق أعصاب رأسه .. ثم ينظر الى صاحب البقرة
ويتعذر له ..

— عدم المؤاخذه .. الدركسون فوب ، ...

وينزل الشبال — الذى أيقظه وقوف السيارة
'المأجى' وشتائم صاحب البقرة — ويطلب من خاطر
العلاج .. ويربت على ظهر بقرته .. الى أن ينصرعا .

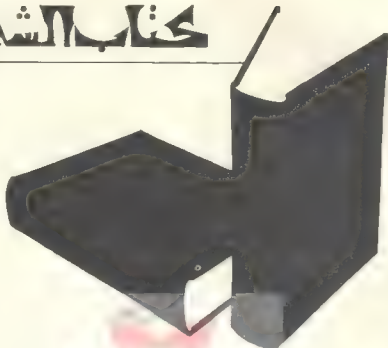
●

وتعود السيارة لمسيرها بعد إصلاح عطلها .
وبجلس الشبال بجوار السائق ويصرخ وهو يحاول
أن يملو بصوته على صوت المحرك ..
— سامع يا أسطى صوت المحرك .. ؟ .. ولا مكة
الحرث .. ؟ !! ..

وتنفر العروى فى رقية السائق ..
— صاحبها سلمها لى قدبسة .. مالى أنا ..
ما ذبى أنا .. ؟ ..

ويلتفت للشبال .. فيجد الوحش قد عاد وجلس
بينهما .. ويعجب .. كيف لا يراه الشبال .. ؟ ..
وعنه .. ونسعى حربه حد نتكلم محدثا نفسه ..

كتاب الشهر



لعنة السّواد

تأليف الكاتب الأمريكي المعاصر

جون جريشن

عرض عاطف نصّار

ولقد ازداد الحاج هذا السؤال على اليوم بسبب لتفسير
فرقت من مطالعة ، يشير الى ازدياد نسبة حوادث الانتحار بين
زواج الجنوب . لهذا ليس منغاف ان هؤلاء الأزواج يقتلون
انفسهم بأيديهم بل هو في الحقيقة يعني أنهم قد وصلوا الى
مرحلة من اليأس تسوى فيها الحياة مع الموت .

٢ نوفمبر ١٩٥٩

وصلت نيو أورليانز بالطائرة أمس وقد الغروب ونزلت في
ضيافة صديق لي بالبلدية ولقد صدت صباح اليوم الى أحد أطباء

الكتاب الأمريكي جون جريشن ان الكتب
عن اضطهاد 'زواج في أمريكا' ، لكنه
ايقن انه ان يوفق في مهمته صا
نكر رجحا بعض باحساسات الزواج

انفسهم .. فلو ان يكون زنجيا ..



وباستعمال بعض المفاهيم ومبرر في جسده للأنشطة فسوق
البنفسجية تحت اشراف اخصائين ، أمكنه ان يغير لون بشرته
كثرة مؤلفة الى اللون الاسود ، ثم دخل الى الولايات الجنوبية
من الولايات المتحدة الأمريكية حيث الشرطة العنصرية على
اشدها .. وقد سجل في هذا الكتاب بوضائه خلال مغامراته
الكثيرة التي استغرق ستة اشابيع .. فجاء الكتاب بمثابة
لغز صاخر عن اضطهاد الملونين في الولايات الأمريكية .. هز
ضمير الرأي العام الأمريكي كما هز ضمير العالم الاخر بأكمله .

٢٨ أكتوبر ١٩٥٩

اللع على هذا السؤال سنوات عديدة . ألا ان الحاجه على
هذه الليلة هو اكبر مما احتل : لو قدر لرجل ابيض ان يتحول
الى زنجي اسود يعيش في اقصى الجنوب من الولايات المتحدة
الأمريكية فما الذي سيظفر على نظام حياته وما هي صنوف
العذاب التي سيتعرض لها بسبب بشرته الملونة ؟

لقد عشت بلطف الوجود وهذاذا هو فقدت التصور بكيماني
الى درجة تمنعني وتجليني احس بانني انا الذي كنت حطيمه
مرتبه بالاس قد أصبحت الآن انسانا غير مرئي .
وبعد فترة من الرهبة والتصور بالوحدة العائلة خرجت من
بيت صديقي تحت جنح الظلام ، وفقدت من ثوي الى معظمه
السيارات العامة لم جالت السيارة فركبتها وجلست في المؤخرة
حيث يجلس الزوج وهناك لحظتني بعض الركاب المألوفين يصنعونهم
دون ادنى شبهة اوروبية .. فابتغت انني قد اتمنت عملية التغير
الى اللون الاسود بنجاح .. وسألت احدهم على مكان أستطيع
ان اقص فيه لثتي على فندق .. فلهيت اليه ودلتني
صاحبه على حجرتي فرأيت انها عبارة عن حجر لا نافذة له ،
فارتدت عنها مذهورا أكثر ما أرى لكنتي سرعانا ما أدركت انه
قد يتقدم على كرتيجي ان أحصل على غرفة افضل .. فلففت
ليسي في هذا البحر الصنوبري الذي لا نافذة له مؤلفا أشعر
بالاحتياج .

٨ نوفمبر ١٩٥٨

ما ان صحت على ضوء النهار سلمني من فرجة الباب في
حجرتي الصنوبرية عديدة التسوايف حتى أردلتني ملاسي
وأخذت حقيبي وخرجت الى الشارع أبعت من طمام .. ومرت
في التوارع بين فسجج الزواج وصيحاتهم وشالهم اللابشة
التي تبادلتها على قاعة الطريق .. تلتقي خياشيمي برائحة
ر .. فندج دجلة الأولى والعم السرى الذي شمره بح
بغية أسود السم .. ومناظر الزواج سكارى يرتجون من
سعد السكر رابسي في .. ووقف عند فهو مفاصمه
جدا وتلاو الفلار هزلا لكنه باهل الثمن وسألت عن فندق
بضعة عيب فترسدي الى فندق جمعية الشبان المسيحية ،
من .. من كتيبه وك .. مع لفصا الحاجه ، فاهز المستول
في سعة صعدت وقال

.. هناك ان تذهب لتكنسه للصلاة وللشور على مكان للفصا
حاجك . او عليك ان تعرف أماكن وجود محلات الادب .. والا
فالأفضل لك الا تقادير بيتك .. لانك قد تفسر في بعض الأحيان
الى التي تصف شوارع القدينة من أجل المتور على مكان لفضي
فيه حاجتك .

ولا كان محروا على كرتجل أسود ان أفصد الى مقاصي البيبي
او مقاطعهم او الهلال العامة الخاصة بهم فقد وفدت نفسي على
التزام نصيحة الرجل الفرنسي الذي تطوع بارشادي الى ما
يجب ان افعله .

وأخذت سيارة عامة الى منصة لتبيع الاحذية في الهي
الفرنسي الذي كنت قد اعتمدت زيارته عندما كنت أبهي اللون ،
لكن صديقي سترلنج وليامز لم يعرف علي .. وعندما ذكرته
بنفسى وبطاني الذي اعتاد تعليمه فخر صالعا من شد آالهضة :

— اما آني ابن كلب .. كيف لم اكتشف ذلك .. ولكن
حدائي لم وكيف فقط ما فعلت ؟ !

فشرحت له كل شيء باختصار ، وأبلغنا على الكتمان ، وبدأ
هو يلموني بمصاحبه وان كان لم يخف فانه لم يخوفه من ان
سلمني على سرنا اتسان .. وعندما جاء شريكه جو أدلى ثلاثنا

الجلد وشرحت له كيف انني قررت ان آكون زنجيا ، وسألته
من احسن وسيلة لتغيير لون بشرتي لفترة مؤقتة الى اللون
الاسود ، فقام هو بإجراء مشهورات مع بعض اصداقائه من
الاوليا . وأتفوا على ان احسن وسيلة لذلك هي تعاطي بعض
الافراس مع تعريض جسدي للاشعة فوق البنفسجية .

وتتوكل بذكرة الدواء وعدت الى مستنزل صديقي في
نواورلانو حيث ابتدأت في تعاطي افراس التلون وحدثت ذلك
بعد ذلك ساعتين في تعريض جسدي للاشعة فوق البنفسجية
بواسطة مصباح شمسي عند لهذا الغرض .. وكنت قد انكبت
مع صاحبي على انه ينبغي عليه الا يناقشني في مشروعي على
الاطلاق كما آته ينبغي عليه الا يتنهدني اذا اخفيت من البيت
فجاءت دون سابق انذار . فقد آرتت الا افهمه بآتا في مفارمتي
حتى لا يتعرض لآلى المصممين البقي ، اذا عرفوا عند كشف
الستار عن مفارمتي انه قد آواني او ساعدي على تنفيذ
الغرضي .

٦ نوفمبر ١٩٥٦

فصيت اربعة ايام مترددا على عبادة القليب أو والدها في
حجرتي في منزل صديقي نصف الانسة فوق البنفسجية ..
ويبدو ان القليب قد تيبه اخيرا وبعد فواب الآوان لفطر المتورع
الذي انا مقدم عليه . حتى انه بدأ يحيي بوغز القصور
ومستولته بالنسبة للمشاكل التي سامرني اياها وكف امصاه
على الآلاء بي في موارد الهلكة فالحظ نصحتني بأن لؤل من
السور ، لكنه اذ لم اصار على بدء الزجج .. بل بعد مغرا
من التسليم .

وقد كنت في اوقات فراغي من التارنق الفاضل
الانسة اخرج لاكتشاف شوارع القدينة المظلمة .. فبينما
لتلميع الاحذية بجوار السوق الفرنسي للبلد .. وكان عيني
الى هذه المنصة رجل زنجي ففهم الجيم الا انه يادي الفكاك
لسي الحديث ، فقد احدى ساليه في الحرب ، فلبت في نفسى
لملى اجد من هذا الرجل نغما في الدخول الى العالم الآخر
عالم الزواج بعد الانتهاء من صياغة جلدي . ففرقه بنفسى
كتاب سجل في اعماق الجنوب لمراسلة الاحوال العيشية
والاجتماعية مجاعلا بذلك ذكر آي شيء عن الترفى العجمي
لرحلى الى الجنوب ، اما هو فقد كان بعض سترلنج وليامز
وسعمل على منصة لتبيع الاحذية بالاشتراد مع زميل آخر .

٧ نوفمبر ١٩٥٩

اصبحت أسود في لون الفحم ولكن لما كان شعري ناعما
غير طفلان شان شعر الزواج فقد تصفحت الطبيب بعلاقة راسي
بشطرة الخلقة ، ثم قال لي بعد ان كره نظيراته ان بعد ان
أكد علي الاتصال به اذا تعرض لآة متاعب .

— آنت الآن في طريقك الى الجيم .

ولشد ماكانت عملية التحول شاملة ومثيره .. فبيضا
كنت أتوقع ان اري نفسي في هيئة رجل متناثر اذا بي آرائني قد
سبجت جسدي في جلد رجل غريب عني ، بل انني احس بانني
اصبحت رجلا في جلد رجل واحد .

على أن اشترك معهم في الجلوس الى المنصة أساعدهم في تلميع الأحذية حتى أوفق الى عمل حيث أن هذا كان من ضمن برنامج العامة .

وأقبل علينا زبائن من الأمريكيين البني فادعيتني بسطهم
في الحديث معنا وخاصة في شمسئون الملح الجنسية وافر
استر لنج هذا فاعلا :

— أيهم كذلك يا صديقي .. في غاية الديمقراطية عندما يكون غائبهم البحث عن فتاة ربحه من أجل المسعة .

— خیر، لك ان تبعت عن مكان آخر .

وقام جو بائداد طعم الفداء ، وفي الساء ايهي في فاندل
جميعه الشبان السيهيه لكتني لم اجد مكانا وكني موقوف
الندل على حجره لدى سسيده توج بهي حجار بيتها
البريت ، وذهبت اجرة الكيت فلما جيت بين لي ان هذا
الرجل اناسي بالنسبه الى رخي ، وسررت الي دهني فدل
جميعه ايد السسده لآياون عني الطام فوجهم بحه في
الزواجر الناعمي دل العوا لي سكي دهم فجلهم الوجه ودهسا
في مشكلة التفرله المتصره ، وعرفهم منهم كيف ان التسفله
ليست بالجماسه التي لي عليها في سائر ولايات الجنوب نظرا
لان ساوولز مدينة ذات طابع دولي الي حد ما وعيشه
بالكاملين الذين لا يفضون سفوة المتصيين اذا هم اعتدوا
على الشبان في عملة الاربعه .

وكما داهية أخرى لاحقتني عند ركوب السيارات العامة ،
 ذلك ان اسائق كان لايسمح لي او تقري من الزنوج بالتزول
 في محطة وصولوا الا اذا تصافى نزول احد من البيهي في نفس
 المحطة .. ولمك ذلك فعد لي في احد من كل هذه المنصف من
 المذاب محطته بالتقاسي الي ما يلفاء الزنوج في المسجدين من
 ويلا .. فقرر ان اذهب الي هناك .. وعندما مضى زمني
 في العمل الي منصة تلعب الاحذية بشئ صرخا في وجهي
 في اهل وقال استرحني :

وفي الصباح خرجت أبعت عن طعام وعندنا ناصية من الطريق
لحى علام غراحي، من أهلهم، و... ..
... ..

[illegible]

doi:10.1017/S0007122612000110

من ذ. ب. الر. حصار بمصر جزءا شاملا من عملي .

[illegible][illegible]

14 نوفمبر 1909

وقررت ان انفي بتواوريلناز الى يوم الاثنين حتى اسطيع
ان اسرف بعض النقود من احد البنوك فلم يكن ما مفي يتكفي
للغالب الى السبسي ، لكنني فجاء وحسب مكتبة كاتوليكية
مفروحة ، فادلب اليها واعلم تسامح الكاثوليكيين في معاملة
الزوجة ، وادعيتني ان تذا المكتبة صرلت الشيك بكل سرور ،
اشترت بعض الكتب وانصرفت .

أسبوع من الشئ المستمر اسهلته في البحث عن عصيل
الكاتب على الإله أو كاتب حبات لك دن جوى .. كنت
دفعوا في كل لفرقة .. حتمالى ان نوع من العمل يستعين ان
عصيل عليه زنجى معلم حسن الهدام ؟ ! ولقد كانت الإجابة
في هذا الأسبوع لا تستعمل .. فليس من فرصة لمعلم لظليل
مكافأه عن تعليم المرأة أو خبائره .. ولم أجد مفر من غناه
البحث عن منصة لتبيع الأخذية .. فلها هو نوع العمل الذى
يستطيع ان يؤدبه الرجل الزنجى فى الجيوب متعلما كان ام
معلم ..

وأصبح إلى محطة السيارات المتجه إلى المسيمين
ومضى ورقة من فئة العشرة دولارات إلى فتاة الكتيك وعطبت
منها نذرا لمكسر ، لكنها بائنة ، فاحقة شديدة ، وبينما كانت قد حان
بالتبر والكرامه القليلة ورفضت ألقائي التكررة لأنه ليس
لديها تلك العشرة دولارات .. وكانت النظرة التي من أن تحمل
تحتها فيها معنى ما يسمى نظرة الكرامة .. لكنني
محبذ ألقائي عليها في أدب بيتنا شددت من في نظرسه

واشتهت في تجوالى بحثا عن عمل الى الأكل في مطعم
طيف ، لكنني احييت عن المحاولة لا شيء الا لانه قد حدث
ن وفقت مرة أسرق النظر الى واجهة أحد هذه المطاعم العاصرة
في البني فقابلتني نظرات الامتناع والتناف في كل اتجاه ،
اذ اى أحد زنجيا يرب على كفى ويقول :

جهنم لا يمكن أن تكون أكثر وحدة أو انغلاقاً من أي أهل مثلاً بعدت في هذا المكان .

وجاءت إلى أصوات الموسيقى صارخة صاحبه بصاحبها ضحكاً الزوج غالية عاصمسة هرفت كيف أنه ينشئ على ضحكهم أن تسع حتى تحول إلى قهقهات معسرة ، ولا تحول إلى تخبب حيث ينشئ عليهم إلا ينتحبوا ، لأنهم لو انتحبوا لأدركوا الحقيقة ولو أدركوها لاسلمهم إلى اليأس .

وفي الصباح أحسست أنه لن يمكن أن أعيش في هذه الحجرة يوماً آخر .. كما أنه من المستحيل أن أمشي مرة أخرى في شوارع هانسبرج ، وبثرت في أعرف صديقا صحفيا في هانسبرج ففكرت في الالتجاء ، إليه خاصة وأنه ممن يتأهون الشرفة الصغيرة .. فاقبلت به وسرعان ما جاء إلى بحجري وأخلىني إلى بيته .

١٩ نوفمبر ١٩٥٩

عاد بي صديقي الصحفي يسارته الخاصة من هانسبرج إلى نيواورليانز وبركني صديقي الصحفي في شارع القنات حبيب فبعد ما فوري إلى مطعم للمولدين لتناول فيه وجبة من الفاصوليا والأرز ، ثم ذهب إلى محطة السيارات العامة فاصدا هذه المرة إلى مدينة بولوكي في ولاية المسيسيبي ، وكان هناك مسحة من الزئبق على مودع الرئوس ، فقصت إلى غرفة استراحة لفناء الحاجة ، ولفت نظري وجود يابا رليف على الأرض إلى جوار معد الحائط ، فمجب لهذا الزئبق الذي قصه لهذا الكائن فسألته وجبه من هذا الرقيد لكن الذي شد اهتمامي أكثر من ذلك كان تلك الآلة القوية خلف الباب والتي سمعته من قبل .. فصار يمددني القسيسيات الزئبقية للعبة التي سمعته من قبل .. إلى حدود سمودا وهوذا حسب عمر الشاة ، ويبلغ اهتماما إذا جمعت السب إلى صغر سنها أن تكون ما جالب يلا .

وقد علمتني مثل هذه التجربة أن أشعر بصفي رجبيا بالاسملاء على الرجل الأبيض ، ذلك الرجل الذي يكشف عن الجانب الخفي من حياته بلا حياة للرجل الزئبق بشكل يدل على انحطاطه ما في ذلك شك والمحبب أن هذا الرجل نفسه هو الذي يسم الرجل الزئبق بفساد أخلاقه .

وجاء موعد السيارة المجهزة التي يبلوكس فركب في المؤخرة بين أخواني المولدين ووصلت بيلوكس في وقت متأخر لاجمعا قد أظفرت من الزوج فقد لجأ كل منهم إلى بيته .. فخرجت أحب في مكان النوم فلم أجد سوى كبد من الصمغ عارة على ثلاثة حوائط فقط ، فظفرت فيه ليكني نصف متجدد من شدة البرد .. وعندما أصبح الصباح لجأت إلى أول مهي رنجي حيث تناولت الطاري ثم سرت اتسكع في الطريق القوالي للسيارات وكان الطريق يمتد أحيالا ببطء شاطئ البحر وقد كان هذا الشاطئ المميز برماله البيضاء الناعمة من أجل الشواطئ التي رادتها في حياتي ، وقد عرفتم من ربحا المدي أناء مسكني أن هذا الشاطئ صناعي أي أن الرجال إلى بيته ليست من صنع الطبيعة بل أن الإنسان أثلون قد جعلها إليه . لكنهم قد حرموا الاستمتاع بها عليه ، رغم أن مصاريق صباه هذه الشواطئ تحصل من ضرائب البتزين التي يدفعها الزئبق والانسئ من حد سواء .

الكراهية بدرجة تدعو إلى التسلياة وأمام الحاحي لم نجد مفرأ من قبول دولة التند . لكنها الفت إلى بالذكرة إلى وجهي ورمت بياني التند على طول ذراعها فاشترت كلها على الأرض فالتخبب التخطها وتساقلت في نفسي ترى ماذا يكون شعورها لو عرف أن هذا الرجل الذي تصرف أمامه بوقاحة شديدة لا تليق بسيدة محترمة ما هو إلا رجل أبيض !!

وجاءت السيارة وركبت في المؤخرة إلى جانب أخواني من الزوج ، ورغم أن الشرفة الصغيرة في السيارة ممتنوعة إلا أنه ما من زئبجي كان يجرؤ على الجلوس في المقدمة أو إلى جوار رجسبل أبيض . وقد لاحظت أنه كلما قربنا من ولاية المسيسيبي كلما ازداد التوتر بين الزوجين الزئبجين في السيارة وقد زاد هذا التوتر عندما أعلن السائق في إحدى المحطات أن السيارة ستتوقف لمدة عشر دقائق يسمح الركاب فيها أن يبعدوا إلى الاستراحة لفناء حاجتهم أو مشية غسلاهم التي تسمرت من طول الجلوس .. وفتح الباب وانفذ الزئول وعندما جاء دورنا نحن الزوج فصف الباب في وجوهنا ولم يسمح لأحد منا في الإغلاق .. وجل في أذنيه سمودا لم يحاول أبدا أن ينصب نوسلانا إليه باعظانا حق النزول .. وأمام بلي هذه الحوادث رجعت خائبين إلى امكتنا ، لكن واحدا منا نهض ثانية وقال :

— حسا .. إذا كنت لا تستطيع أداء الزئبق حده ، فلا حرج على أن ألقى حاجتي هنا !!

ونهب إلى المؤخرة السيارة وفعل ما أهدى إلى أنه ألقى ، لنعم جمعا ولعمل مثلهما فعل لكن ليس الزئبق .. سم ذلك ، محالفاً أن سبيل دناءة الزئبق هو العار .

ووصلنا السر بعد ذلك ، فوجدنا مخرج جن من المسيسيبي مع مطلع الليل ، ولعلنا بعض الرقاق من الزوج اثني أزول المسيسيبي لأول مرة لفعل على يسيل من الصباح والتقطيرات : « ياك أن تنظر إلى امرأة بيضاء .. ياك أن تلتفت يمتة أو برقة في سيرة .. إذا تبك غلام من غلمان الأبيض فواصل سيرة دون أن تلتفت إلى الوراء .. والا نرعبت لألامه .. بل وربما سلوا ما عك من نفود .. وهكذا سبل من الصمت يمتة أشعر بالكتابة والوحدة القائلة نتمتع قلبى .. ومشيت في شارع موباي مثلنا بهذه النصائح .. وفجأة هرت بي سيارة صرعة تعمل حفنة من الرجال والفتيان الأبيض .. ما أن رادني حتى صاحوا بي بألق الإلفاظ وصروا إلى راسي قليلا من قشر القوال لكنها أخطأتني لحسن الحظ وانفجرت على الجنى المواجه لهم .

ولم لوف في الصور على مكان للمبيت إلا بعد جهد جهيد ومحاولة مقصدة بذلها بعض رجال السيارة اثبرت في النهاية عن حجرة فوق سطح كوخ خشبي لم تعرف معنى للظلام منذ وجدت . تكاد تتداعى تمت وقع أقدامي .. فارتفقت الميب فيها مكرها بعد أن أكد الرقاق الزوج أنها مأمونة .. وأضأت نور الحجرة فزادت في فرأة مشروخة مقلقة على أجسادناهاصورة الزئبجي الفخ الذي هو أنا يخلق في من حلال الرأه الفخشة ، فأحسست بأنني في جهنم .. بل في أسوأ من جهنم .. إذ أن

التهازل في البحث عن مطعم تناول فيه وجبة من الطعام أو مكان أستطيع فيه الحصول على شربة ماء ، أو استراحة أستطيع فيها أن ألقى حاجة عرفتني .. وعلمتني التجربة أن أكثر من الأكل والترب إذا توفرت الفرصة لذلك ، فلما بدرنى لعل ذلك قد لا يتيسر إذا مرحت المصدة متدثرة بالجوع بعد حين أو جف حلقى يعلو القما بعد مسيرة قصيرة .

.. أما معاولتي البحث عن عيل يتناسب بعض الشيء مع امكافيتي فقد بدلت كمالا بلانشول ولقد نظمت الاجابة صريحة في احد المصالح عندما صرخ في الرجل الابيض .

- لاتضع وقتك عيشا .. فنحن نقوم بتطوير الوظائف الصنعة متمكنا تدريجيا في هذا الصنوع وعندما سالته كيف أستطيع اذن ان اكسب العيش قال لي في بساطة :

.. هذه هي خلاصة الموضوع .. فاعلم اذن اننا سنبل كل ما في وسعنا كي نستنزل عليكم اللعنة الكبرى ونخرجكم جميعا من هذه الولاية .

... وواصلت سيرى في شوارع موبائل ذلك المنياء الذي كنت اراه جريلا بنسيمه الليل ومناقره المخلوعة .. لكنني اني يوم لا اراه كذلك .. وكيفيتي ان ارى عيال ايتاء للثوئين كلاً منهم يشد حزاما على منطقتة وينوء بالاحمال الثقيلة فوق ظهره فتنسني ساطره واري ان دواب العمل اصعب حالا منهم .. ويمؤني الحقن والمقنن من معمله البيهي اللذين يعملون فعلا على ابداء الجنس الاسود الا من تلك الثلاثة التي يتخلون منها دواب رخيصة لرفع احماءه .

١٩٩٩

فيما انني انا في مونتجيري بولاية المسيسيبي ايضا ، وصرة اخرى لجاب الى الطوف الطوالية للسيارات ، ومرة اخرى تعرضت لصدقات البيهي اللذين كانوا بلشقونني مسيرة جزء من الطريق .. وقد تعرضت خلال سيري بهذه الطريقة الى مونتجيري لتجربة جديدة كادت تودي بحياتي .. فقد ركبت الى جوار احدهم وكان يضعني الى جواره بلديهي رش فعدتني نكس بالشر خاصة وانني كنت قد سمعت ان بعضهم يتخذ من صيد الثوئين بيناقل الرش هواية محببة لهم .. وادرك الرجل حقيقة مشلوى ففعله صاحبك والقل لي : « لا تصف .. فهذه البندقيي لتصيد الثوئين لا للثوئين » ، وعندما بدأ يدخل معي في الحديث التناور حديث الجنس فراجح بسألني عما اذا كنت زوجتي قد استعتمت برجل ابيني ويؤكد لي انه ما من فتاة زنجية الا وقد نالها رجل ابيني .. وعندما عيرت عن استكثاري لهذه الدعوى قال لي بانه يستاجر عددا كبيرا من فتيات الزنوج في الاعمال المنزلية ، وانه ما من فتاة تتحجب بالعلم عند الا وقد تدلفها قبل ان ينطق لها بول اجر تقتلها منه .. فلما ان قلت له في استنجاها انه لا بد وان يوجد من بين فتيات الزنوج من يرفضن ذلك زار في وجهي قائلا بانهم لا بد ان يفعل ذلك جميعا ولا تصورون جوعا .. وكما عيرت عن استنجاها لهذه الحال قال لي تبجح :

.. تيا لك .. كيف تستاهل لهذا وقد كان احقرى لك ان نسموه صنيعا عليا نؤذه لكم بادخال بعض معاننا البيها ، فيسروق اطفالكم .

وواصله السير واسوقف من وقت لآخر سيارة اعطى من قائدها اصطحابي جزءا من الطريق ، وكما كانت دهشتي عندما تبينت ترحيب قائدي السيارات بالتقاطي في كل مرة .. لكني سرعان ما تبينت السبب اذ انهم جميعا كانوا يرون في الرجل الاسود جيلة لا تغرق من التجارب والخبرة الجنسية ، ولهذا فانهم جميعا كانوا يسألونني في شؤون الجنس وكيف احبهم ، وعيننا حاولت افناع الواحد منهم بعد الاخر اننا لسنا بدعا من البشر .. لكنهم جميعا لم يكونوا يقتنعون بما أقول يسأل انهم يؤكدون اعتقادهم الراسخ بان الرجل الاسود عبادة عن جهاز جنسي لا يكمل ولا يتعب .. وكان انا في كل مرة سبيلان لا ثالث لهما اما ان اسلم بما يقولون او اتوقع منهم ان يظنوا متى التزول في الحرب فرصة بمعنى انهم سيسبزون في غير الاتجاه الذي سأسير فيه .. وحدث ان اهتمني احدهم عندما انكرت عليه دعواه بقدرة الرجل الزنجي الجنسية المخلوعة ان اهتمني بانني ناقص الرجلولة .. بل ولقد سألني آخر عما اذا لم تكن امري قد دارست الجنس مع رجل ابيني .. وهكذا كان يبلغني الى الحرج متناه فلا اعطى على اللوف الا بالصمت المطبق والنظر الى ادمامي وانتظار كلمة الافراج وهي عادة لا تنسني « هنا عليك ان تواصل السير على لبعبك .. فاني سائر في اتجاه غير اتجاهك » .

.. لكن النشأ لا تغفلو ايما من بقية متواضعة من مهابي انيسر .. فقد المنطقي في النهاية رجل ابني خشن الملامح لكنه رفيق القلب .. سألني عن وجهي فقلت له اني في طريق الى موبائل ثم ولقد بي في متعطف من الطريق .. وسألني ان ابني معه اني كتبت شطري فقام عند المنطق ان كتب جملتها فقلت له اني لا أستطيع ذلك لاني رجل اسود فقال لي : « ابني .. اسود .. اذهب واسمى السطري وباتكها سرا .. » .. فاستمر .. وسألتني في نفسي ترى ما الذي يجعل هذا الرجل زنجيا مهابيا الى كذا الدرجة .. فتبينت في النهاية ان لدى هذه الرجل خلا يعينه حيا جيا الى درجة جنونية ، فقلت في نفسي لعله الحب قد ادب حية الرجل .. اذ علمه حبه لانه ان ينظر لدمييا كلها عين الحب . وتذكرت عندئذ قول احد القديسين : عليك بالحب .. ثم اقل بعد هذا مايدالك .

... ووصلت الى موبائل ، وهناك عرفت على رجل زنجي مجبور لنوع بتدبير امر بيبي في بيته المتواضع .. وكان لي معه حديث منه وعن أسرته عرفت منه ان له ولدين يفرسان الفلوق في جميعات الشمال ، يعني هو الا يعودا ابدا الى موبائل مسقط رأسهما ومهد صباهما وعندما قلت له يدافع بالجملة انه لا بد لهما ان يعودا من وقت لآخر لزوجة ابني قال لي بأخلاص وايمان : كلا .. لا .. انا لا اريد لهما ان يعودا على الاطفال .. وهما لن يعودا الا يوم جئنازي لواوراة جسدني التراب .. فهذا خير لهما اذا كانا بريان في حاة ردة .. وكثيرة من ابناثنا هنا في الجنوب يفعلون ذلك .. ولعل هذا هو مايتبع عائلات الزنوج دائما .

٢١ نوفمبر ١٩٥٩

فلميت ثلاثة ايام في موبائل اجول شوارعها بالتهزل باحثا عن عمل ، واما في مضيي الاسود المنجوز مع مطلع الليل ونعود سويا الى بيته لغضاض الليل .. ومرة اخرى كان يسبق الجزء الاكبر من

شعر دعبيل بن علي الخراعي

صنعة الدكتور
عبد الكريم الاشتري
نقد
محمد جبار المعيند
مطبوعات المجمع العلمي - دمشق

ظاهرة

طلب التطهر في أدبنا العربي
القديم ، هي فصيح معجم دواوين
« شعراء المائدة » لجميع الفرق
الاسلامية ، أو ما يسمى بالديب

المعارضة ، و . الشيعية . هذه افريقية الاسلاميه الى وضع
موقفا واحدا بضميراتها ومفكرها على كل من لا يوافق
والعياص . لا نجد شعراءها يسمونهم « فقهائهم » دواوينهم
الشعرية ، بالرغم من ان هؤلاء الشعراء - كالكويك والسيد
العميري وديبل الخراعي وغيرهم - كانوا يلقون الى جانب
شعراء الطبقة الاولى في كلا المصنفين .

ودعبيل بن علي الخراعي (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) يكاد يسكون
شعره - في اول الامر - أكثر حظا من غيره . اذ يلقى الانتقاد
به في حياته هو ، فسيجل شعره واهتم به ، كما اهتم به من
بعده اولاده الذين كانوا شعراء ايضا .

و (الديوان) الذي نبحث عنه اليوم ، ما هو الا محاولة
من محاولات عدة استهدفت جمع شعر دعبيل في ديوان . الا ان
هذه المحاولة الاخيرة اصبحت بالدفلة العلمية والنزعة النسابية
لتراننا العربي الذي ضم شعر دعبيل . وقد تقدم المحقق الدكتور
ميد التميمي الاشتهر بهذا الديوان مع دراسة تفصيلية لحياة
دعبيل وشعره ، فقال بهما اجازة الدكتوراه . والذي يضمنها
- هنا - هو الحديث عن (الديوان) الذي قام بصنعه المحقق
من مئات كتب التراث العربي ، المخطوط منها والطبوع .

وقد ضم الديوان مائة (٢ - ٢٨) تم النصوص الشعرية
المجموعة (٤٥ - ٢٥٧) فليحدا للتعريف بالإعلام (٢٥٩ - ٢٤٧)
اعبها بالبحار الفنية (١٩ - ٥٨) للاعلام والكتبا والقوافي
وغيرها .

وقد امتازت المقدمة بعرض شامل علمي اجابت فيه من جميع
الاسئلة . فوجود الديوان قديم يكاد يتصل ببحث صاحبه ،
الذي كان يهتم بالشعر والشعراء خالف كتابا في طبقاتهم .

الا ان ابن بطوط (التوفي ٢٨٠ هـ) كان اول من اقرن اسمه
بديبل بن علي في موضع كتابه « اختيار شعر دعبيل » ربما
اجزاء من ديوانه للشاعر كان موجودا قبل كتابه . ولكن محاولة
ابن بطوط في التوفيق (التوفيق ٣٣٥ هـ) القريبة جدا نوعا ما من
مصر الشاعر ، كانت المحاولة الجديدة الاخيرة لجمع شعر دعبيل
في ديوان قديم اسمه ، احتوى على ثلاثمائة ورقة تضم نحو من
مئة آلاف بيت .

وقد تردد ذكر الديوان عند الكثير من الباحثين امثال ابن
عساکر وياقوت وابن النديم وغيرهم ، عرفه البعض من هؤلاء
واطلع عليه ، ونقل البعض الآخر عن شاهده واطلع عليه .
الا ان ذكره القطع ولم نجد ما يؤكد على وجوده قبل القرن
العشر الهجري . « ولعل لمائدة الشاعر التي بصورها شعره
في قوة وينتج عنها وبهجو خصومه » ولوقفه السياسي من
احداث التاريخ وتصبغه للبيئة وطعنه على التزاوية وقريش
صله بسبب فصيح الديوان » كما يقول المحقق .

وبلج الجهود للتحقق على الديوان المفقود ، انتهت بمحاولات
من بعض الباحثين الى جمع ما نزل من هذا الديوان من كتب
التراث العربي . ولول هؤلاء هو الشيخ محمد السبكي
النحفي (توفي ١٩٥٠ م) اذ جمع شعر دعبيل من مصادر
مجهولة لنا . فهو لا يذكر اي مرجع تاريخي او ادبي اعتمد
في جمعه . ولا تزال هذه المجموعة مخطوطة في احدى المكتبات
الخاصة في النجف . والثاني هو السيد محسن الامين الطائي
الذي اصدر دراسة عن دعبيل لاتصل بالبحث العلمي بصفة ،
فمنها ما جمعه من شعر الشاعر من بعض المصادر . والثالث
هو الدكتور ليون زولتند الذي قام بجمع شعره
والمال به درجة الدكتوراه من جامعة شيكاغو بالولايات المتحدة .

الطرق واخبرتها . وكتاب (تاريخ الادب العربي) لبروكلمان ، اطلع عليه الحق وذكره ضمن مصادره . ترى هل تتبع ما ذكر بروكلمان من فساد مخطوطة في بعض الكتابات العلية ؟ . فهو يذكر - أي بروكلمان - فساد مخطوطة طويلة لدعليل في مكتبته برلين ٧٥٦٩ رقم ٢ ، ولم يجد في مصادره انه افسد او اطلع على هذه المخطوطة . والبحث العلمي يقتضي منه الاطلاع عليها ، او التنبية الى وجودها في حالة عدم الحصول عليها . وقد ذكر الدجيلي في مقدمته انه حصل على هذه المصيدة ، وكانت قطعة من التانية . كما ذكر بروكلمان فصيده اخرى للشاعر في مكتبة امبروزيانا بميلانو رقم C. 56,11 . ثم ان الدجيلي ذكر ضمن مصادره مجموعتين مخطوطين في المكتبة الروسية بخراسان ، الاولى برقم (١٠٦) والثانية برقم (٥٩٠) . والمجموعة الاولى اتفردت برواية بعض الابيات التي لا توجد في مصدر آخر . ويبدو انها هي التي سبغها محسن الامين في مجموعته (مجموعة الايشال التي في الخزانه الروسية) واهد الدكتور الاشر على ذلك .

وقد اسعد الحقني مما في هاتين المجموعتين ، وخاصة الاولى ، والاستفادة كانت فعلا من الدجيلي . ولا الا ان البحث العلمي يسجل له بذلك ، الا ان بين لنا ان تعرف ان الدجيلي او الامين اسفادا منها الفائدة السابعة ؟ يؤيد ذلك ان الدجيلي ذكر بعض الابيات - فعلا من المجموعة الاولى - لانجدها عنده الاين . ووجدنا عند الامين ما لم نجده عند الدجيلي . وهذا يظهر مدى السلطة التي نلها بها كل من الامين والدجيلي الى هاشم الحداد ، فمن مع هذا كله نجد الحقني يضع بعض القطع (الوطئة ١٢٧ ص ١٢٢) في القسم الاول المخطوط بنسبة لبروكلمان .

٢ - اما مجموعة السماوي فهي اقدم المحاولات الموجودة لجمع شعر دعليل . ولم يطلع الحقني رايها فيها او وصفها (١) ، خاصة وانها قد اعيدتها في بعض النسخات التي اتفردت بها هذه المجموعة . وهذا يعني توسعها ، وقيد وصلها الدجيلي في مقدمته ماتها . ولم تسلم من التعريف والتصحيح ، وليس فيها ذكر لأي مرجع تاريخي اعتمد فيها جمعه ، كما انه لم يذكر أي خبر او رواية فيها جمعه من شعر دعليل مما يتفق به .^٢ والتشيخ السماوي - كما ذكرنا - معاصر توفي سنة ١٢٩٥ م ، ومجموعه ليس لها قيمة علمية ، واعتمادها بهذه الصورة التي نجدها عند الحقني يعني ارتفاعا غير مأمون منه . فانقطعنا - مثلا - (٥٧ و ١٨٥) لانجده في تخريريها الا مجموعة السماوي ، فقصنا ضمن القسم الاول الذي « تحق الحقني من نسبته لدعليل »^٣ ومثلها مقطوعات آخر . وهذا يعني اختراقا منه بعينها . كما اننا لاندرى - هل عد الحقني هذه المجموعة من مصادر التسمية ثم في غير مصادرها ؟ اذ ان هناك اصدارات قد اتفردت بها مجموعة السماوي وضمت في القسم الاول (الفطنان ٥٧ و ١٨٥) ، وهناك اخرى ايفردت بها اشوا وضمت في القسم الثاني (الفطنان ٢ و ٥) .

٣ - وقيل ذكر ما عثرنا عليه من شعر لم نجده في (الديوان) ع

١١- ذكر الحقني انه نشر بقدا ليله المحسنة والمجموعات الاخرى في مجلة الجمع العلمي العربي دمشق ، وهذا لايمس اعادتها من مرار بقده خلال مقدمه .

اما الزاج فهو الاسد عبد الصاحب الدجيلي الذي طبع الديوان في النجف في المراق سنة ١٩٦٢ م ، والغامبي هو الدكتور محمد يوسف نجم الذي اصدر مجموعه بعد نشره الدجيلي بثلاثة اشهر .

وقد علق الدكتور الاشر على هذه المجموعات بانها المجموعات صغيرة كان يمكن ان تفتي كثيرا لو اتيح لاصحابها ان يطلعوا على مصادرها من المخطوط والمطبوع - لم يبسر لهم الاطلاع عليها ، فوصلت مجموعاتهم - ما خلا مجموعة الدجيلي - فيما دون الاف من الابيات المخططة ، فيها التحويل المراجح ، والمخلف عليه والمشكوك فيه . وهم - من ناحية اخرى - لم يوفوا الى الاخذ بمنهج علمي متعدد في جمع الشعر ومخلفه ، والذي ميز فيهم بين المخلف عليه من شعره وغير المخلف عليه ، وهو الدكتور نجم - لم يثبت من مراجعه فلم يعد تمييزه هذا سنده .

وبعد نظر طويل في المطبوع والمخطوط من تراثنا جاوز الستين ، وجمع ما طرق من شعر دعليل في هذه الكتب ، قسم الحقني النصوص المجموعة لديه الى اقسام اربعة : القسم الاول : يضم التسمية التي نسب الى دعليل ، ولم ينسب الى غيره ، وما يعنى من نسبته لدعليل ، وجعل لهذا القسم ذبلا يضم شعر الكتابات .

القسم الثاني : يضم ما افردت كتب التسمية برواياته متبوعا الى دعليل ، مما يكون في آل البيت .

القسم الثالث : يضم ما اختلف المصادر في تسميته للشاعر .

القسم الرابع : يضم ما نسب الى دعليل من شعر في بعض المصادر خطأ ونسب سبه الى .

وقد درس الحقني هذه الاقسام اربعة مع بعض علماء في دار فبلغ مجموع الشعر فيها (١٥٤١) بيتا . صج عنده من هذا الشعر حوالي (ألف بيت) ، بعد ان السقط أكثر المشكوك فيه والمخلف عليه وما افردت برواياته كتب التسمية . وانسب الى « ان الايام الحيلة قد تغير من صورة هذا الشعر قليلا فتشبه به ، وتلفظ في نسبة بعض المخلف عليه وتحوّل بعضه من قسم إلى قسم . . وكذلك نتقّد ان شعرا صحيحا - قد يكون كثيرا - سيؤاخذ على القسم الاول مع البحث والاعتناء الدائم الى العمل فان مثله لا يتم بعمر الفرد . . »

والديوان مجهود علمي رائع ، استطاع الحقني بما لديه من جلد علمي ان ياتي بنتائج لا تتحقق الا بالصبر الطويل والعمل الدائم والامانة الحقة . وقد وجد خلال قرأته لندبوايمش التواحي التي لم يستكملها البحث العلمي ، ووجدت بها ان على مناقشة هذه التواحي لتوصل هذا البحث المتأخر الى مأثور من الكمال . وقد اوجزت ملاحظاتي بما يأتي :

- ١ - مدى شمول هذا البحث لمصادره ، المخطوطة وبخاصة .
- ٢ - مدى اصداره مجموعة السماوي المخطوطة واستعادتها .
- ٣ - العثور على شعر جديد يقابل الى بعض الاقسام

الديوان .

٤ - تصحيح بعض الإخطاء التي وردت في الديوان ، وخاصة في الاطلاع .

١ - والدكتور الاشر اسعد حقلا من غيره ممن جمع شعر دعليل ، ذلك لانه وجد ايامه مجموعات سابقة فيسرد له بعض

تذكر قول الحق : « وما تشك ان الابام اقلية قد غير من صوره هذا الشعر قليلا .. كما تصدق ان شعرا صحيحا - قد يكون كثيرا - سيؤاد على القسم الاول ، مع البحث والاتفات التام الى العمل .. » تذكر هذا حين تذكر ما جمع المصولي من شعر ديفل الذي يقرب من عشر الاف بيت لم يسلم الا حوالي الالف بيت .

كذلك ملاحظة امر اخر هو التاكيد على نص اختلاف المصادر في رواية بعض المصادر أو الايات . وقد وجدت ان الحق اعتمد على بعض المصادر دون تسجيل الفرق متساويين المصادر الاخرى .

١) فمن المصادر التي حويف شعرا لمعمل يمكننا اضافته الى القسم الاول ، كتاب (تقييصوص مجصع الاداب في معجم الانفس) (١) لان الخطوي (المتسوفي ٧٢٢ هـ) . في ترجمة ابي الفضل الحسن بن جعفر البليدي يقول « دوى قصيدة ديفل بن علي الخزعي التي نظفها في مدح علي الرضا من موسى الكاظم الى اولها :

(٢)

يدنا بعدد الله والشكر اولا
امام هدي لله يعصم جاعيدا
دخاخره التقوى ونعم الاخلاص
امام سما للشددين حتى اناره
وقد مع عنه الرسم والرمس دائر
عليهم بصما ياتي اس موقوف
مير لاهل الجود لحق مظهر

(ب) في ديوان السمؤل (٣) ص ٢) مع جديده لعل من قصيده الطول (ابي في من صلاتك بالحق) في الفقه بها الكتيب ، والبيت هو :
وما مثل السمؤل في نزار
الا ههنا فيه دفع الرضا

(ج) القطعة ١٢٣ ص ١٢٨ هـ بالرقم من ان كتاب (ادب الكتاب) للمصولي من مصادرها ، فان الحق لم يلتفت الى الفروق بين كتاب المصولي والمصادر الاخرى ولم يسجلها في الهامش ورواية اليب الاول في ادب الكتاب :

الا ابلغ امير المؤمنين معصدا
رسالة تاه عن جنايه شاحط
يبتما الرواية الاخرى :

الا ابلغا عن الامام رسالته

..... الخ
والرواية الاولى تذكر صراحة (الخليفة الايمن) مما جعلنا نحدد زمنها ، لا سنة ٢٢٢ هـ كما سجل الحق في نهاية القصيد ، انصف الى ذلك اننا ازاء روايه المصولي وهو الرواية الاول للمصولي ، التي يجب ان نأخذها بعين الاعتبار .

(١) ص ٦٤ هـ ٦٥ أجزء اربع - القسم الاول - مشورات وراره الخلفاء والارشاد - دمشق ١٩٦٢

(٢) كذا في الاصل ساني .

(٣) ديوان السمؤل - مطبعة الماروق - بعباد ١٩٥٥ .

(د) القطعة ١٢٦ ص ١٢١ يروها في ارشاد الايوب ١٧٢/١ منسوبة الى (سواني من أهل العراق) بالاسرافه الى روايتها في مكان آخر ونسبتها لدعليل . وتنازع هذه الرواية داخلها في الاضاف وتقدم بيت وتأخير آخر . وربما يخرج هذه النسبة الجديدة القطعة من القسم الاول .

(هـ) القطعة ١٢٣ ص ١٦٩ موجودة في المخطوطة الرضوية (كما ينقل الامين) لم يتعدا الحق في تفسيره مع وجود خلاف في البيت الثاني .

(و) القطعة (٢٠) ص ٣٥١ تنسب ايضا الى خالد الكاتب (زهر الاداب ٩٢٠/٤) والي حبيب (شرح القسامات للشريسي ١١/٢) ولاي دلف المعجلي (الامالي ١٠٨/١) وسقط اللآله ٢٢١) .

٤ - وهناك بعض الخطا والوهام - مطبعة او غير مطبعة - وقعت في أسماء الاعلام ، ففي القطعة (١٧) ص ٣٥٠ ، كما تنسب ايضا في الاثنى لـ (اسماعيل بن سيار) والصحيح لـ (اسماعيل بن عمار الاسدي) - انظر الاثنى ١٢٨/١ . كالقصا - بسم الزاي ، والصحيح (زمره) - بفتح الزاي وكسرها وتشديد الميم المفتوحه ، وهي في الفارسية (زمره) يراد به الراءه المرحله او الصغابه الملبطة . ويقال لها ايضا (زمره) - بكسر الزاي وفتح الميم - ويضع الزاي وكسر الميم (انظر النور للزايحي ١٦٨) .

وفي القطعة نفسها جاء اسم (كندش) وقصمه الحق في فهرس الاعلام بأنه اسم رجل ، وقد فسره الحاجم وكتب اللقه بأنه المقوق وهو طائر معروف بالقرعة تشبه الغراب ، ومعنى السوموم وهذا ليس .

٥ - في بعض النسخ - كما انها سب الى (ابي المعلى العنبي) ، والصحيح الى (ابي النطش العنبي) - انظر شرح الحاشية للفرزدق ١٨٨١ ، واللسان - مادة (كندش) ، واحيرا ..

لا بد لنا من مفره عاجلة لمصادر الكتاب ، وفماز باستقصاء شامل للمخطوط والمطبوع ، الا اننا لانجد علرا للمخطوطات معاهده على بعض الكتب القديمة وليس الخلفه ، فهو - مثلا - يعتمد على الخطا للجاحل - طبعه دار الكتب - مع وجود شرة معتقة طبعت مرتين مصحف الدكتور الجاجري ، ومثله كتاب (المصحف والنهريف) للمصركي اعتمد على طبعه قديمة طبعت سنة ١٩٠٨ الجزء الاول فقط ، مع وجود الكتاب تاما ومحققا ، وقد طبع سنة ١٩٦٢ هـ ، كما ذكر ان كتاب (ترين الاسواق) لداود الانطاي طبع على هامش كتاب (ديوان الصبا) لان ابي حنبله ، والمصح هو الصحيح ، ثم انه يؤكد في قائمة مصادره ان (اما حيان التوحيد) توفي سنة ٣٨٧ هـ وهذا مالم نزل به احد ، وآثار البوحدي تمل انه توفي في حدود سنة ٤٠٠ هـ .

وبعد .. فهذه ملاحظات سريعة ، لانقل من الجهد الذي بذله الاساذ الحق ، تزنا ابداءها لها لسم في تقويم بعض الهنات في هذا العمل الجليل . وكلي أمل ان يتقبل الاستاذ الحق هذه الملاحظات بعين رحب ، وسيبقى هذا الكتاب شاهدا على دقة التحقيق العلمي في نشر اراثنا العربي .



المكتبة العربية

برنارد شو "مولع بقاجنر"

ترجمة الدكتور شروت عكاشة
الناشر - دارالمحارف بمصر - ٣٢٢ صفحة

وهو نرجو ان يلقى الترجمة التي « ارتضاها لهذا العنوان
رضاء غيره من القئين بالترجمة » .

وقد رأينا ان ترجمة هذا العنوان « مولع بقاجنر » قد
اصابت التوفيق للتعبير عما قصده « شو » نفسه من هذا
الكتاب . فقد ذكر شو في مستهل مقدمته للطبعة الاولى من
الكتاب بأنه « تطبيق على « خاتم التيلونج » - اهم مؤلفات
برنارد شو - ما يرمي الى اولئك المجهين والتحمسين

اواخر شهر مارس الماضي صدر كتاب
« مولع بقاجنر » وهو ترجمة عربية قام بها
الدكتور شروت عكاشة لكتاب برنارد شو
The Perfect Wagnerite بعنوان

و « عنوان الكتاب كما تليبه عبارته الإنجليزية بعين -
على حد تعبير الدكتور عكاشة في مقدمته التي نشر بها
الكتاب - الإيمان العميق بموسيقى فاغنر ايما لا يزعمه
شك » . وأكثر ما حرص عليه المراجع هو « ان تكون دلالة
عنوان الكتاب في العربية بعضا من دلالاته في الإنجليزية ، بحيث
يعبر العنوان العربي عن هذا الإيمان الكامل بقاجنر وموسيقاه »



تم شغل الدكتور ثروت في مقدمته الى الكلام بصورة عامة وموجزة عن أسلوب فاجتر هي الموسيقى مؤجلا الكلام عسبه تفصيلا الى كتاب آخر بعنوان « التلوق الواعي لفاجتر » ، في رسم لنا صورة عامة لهذا الأسلوب من خلال عناصره الموسيقية الأربعة الأساسية : الإيقاع والميلودية والهارمونية والتلصاع الصوتي ..

أما أهم ما تتناوله هذه « المقدمة » فهو حديث لترجم عن مصادر سلسلة « الغات » نفسها ، فقد أسهب الدكتور ثروت في بيانها وفي المصدرين الأساسيين لها وهما : المصدر « التودوي » - أي أسطورة « نيلونج » وفي روايتها عند أهل الشمال (سكانينا) ، والأسطورة نفسها وفق الرواية « الجيرمانية » كما بين في معرض سرده لهما الى أي حد أحفل عنها فاجتر وإلى أي حد أضاف الهما وإلى أي حد أحفل عنها ..

وهذا ملائكة بحث أساسي ما كان يليق « بشو » أن يفعله في أي من « مقدماته » الأربع ، لكنه ربما كان منصرفا في بحثه الى التفسيرات الاشتراكية لهذه السلسلة حتى يبدو أنها طغت على تفكيره ففشل التفرغ عن بحث مصادر الأسطورة . فلتطالع إذن كتاب « مولع بفاجتر » المصع وإلى لقاء آخر مع « التلوق الواعي لفاجتر » ، بلان الله .

محمد رشاد بمران

نقوم عليها عبارة أو عبارات من الهند الذي أورد « شو » ، لكنه بعد أن يفهم القاعدة فاته يصوغ ترجمة النص في أدق صياغة لهذه المصطلحات الغنية والجديدة علينا ، وبأسلوبه الجزل الجذاب الذي يفهمه القارئ الموسيقى وغير الموسيقى على حد سواء في يسر ول في متعة .

إن الدكتور ثروت لم يقتصر في ترجمته لهذه المصطلحات على الاجتهاد في الدقة في إدخالها في جمل النص الترجم وفي الأسان بفضل الحول في الصياغة العربية لها . وإنما أعقب كذلك النصوص المترجمة « بمصر » في نهاية الكتاب يشرح فيه ما ورد به من المصطلحات والتعريفات الأدبية والأشعار النارية وأسماء الأعلام التي وصلت في عيها الى ثلاثة ولتاتين مصطلحا .

أما « المقدمة » الخافلة التي صدر بها لهذه الترجمة والتي تقرب من خمسين صفحة ، فهي تستهل بالمناشاة لمسررب عنوان الكتاب على النحو الذي فصلناه في صدر هذا البيان . ثم تتكفل من بعد الى إبراز أهمية شو كتألف موسيقى وكيف تعلم الموسيقى منذ أن كان صغيرا بأبائنا حتى إذا ما أنهل في سن العشرين الى لندن استكمل دراساته الموسيقية في ظل أساتذة آخرين . وكيف شغل في مهنته حياته الفنية بالتفهد والموسيقى واحترفه قبل أن يصبح كاتبا مسرحيا أو ناقدا أدبيا .

فدكتاب البيركامي

محاولة دراسة فكره فلسفي

مؤلف الدكتور عبد الغفار مكاي

القاهرة - دار المعارف - ١٩٦٤



كامي معكرا لا أحيه ، هذه حقيقة أود أن أقرها صراحة ، منذ بداية هذا البحث ، والفولها وأنا أحمل معها بمة كل نقد مشروع بوجه اليه

وبهمني بالتني معاميل . أجل ، فانا على هذا الكتاب معاميل ، وأنا أكتب عنه معاميل أياخذ موقف معاد له . ولكني أعمل هذا كله تلبية لطلبه : فإن كامي من الكتاب الذين لا يستطيع المرء أن يقرأهم ويذكر فيجأ يكتبون قليلا ثم يعلق الكتاب وينقل الى غيره . أنه كاتب يعامل على أن نحيه أو أن نكرهه ، أي أن نتخذ منه موقفا . وقد اخترت أنا موقف المعاد ، أو عبارة أصبح أختار لي هسو موقف المعاد ، أو بأصح التعبيرات لم يكن هناك مفر من أن ألق منه موقف المعاد . فهو مفكر أشمر نحوه بأنه يستلزم ويشير في غرزة القتال .

وهناك آخرون كثيرون يهون البير كامي ، بل يفهمونه ويعلمون في صغراب . هؤلاء بدورهم كانوا في ذلك مستحيين لتأله ، ولكن على نحو آخر . وليسكن يعني محيي كامي يشفقونه بأين عطفة ، وبمفهم الآخر بعبه بأين مفتوحة . وفي كل سطر من سطور كتاب « البير كامي » معاكولة

لدراسة فكره الفلسفي « ، شعر بأن الدكتور عبد الغفار مكاي يحب كامي ، ولكنه يحبه بوعي ، ولا تنصرف في تياره الى الحد الذي ينس منه نفسه وينس الفينا من حوله ، ويردد كلام « الأسلا » وهو مطاوع الراس في خشوع . وحسبنا أن نأمل قليلا عنوان الكتاب لنندرك أن مؤلفه من هؤلاء المحين الواعين ، ذلك لأن الحب الخاضع ، الذي ندس كامي ، لا يحاول أبدا أن يكتب « محاولة لدراسة فيسكرة الفلسفي » ، بل لابد أن يكون المرء محتفظا بأنازته وبروجه النقطة لكي يقدم على مثل هذه « المحاولة » مع مفكر صرح جهرا بأنه ليس من أصحاب « الفلسفة » ، ومع أدب يعلن صراحة عداوة للمنطق .

وهكذا تتعدد معالم هذه الدراسة القيمة من خلالها الخارجى وينسج للفارقه أن الكتاب محاولة للانتهاد الى جزر فكرية يرتكز عليها اللحن وسط هذه الأمواج التلاطية من الخواطر

اللا منطقية التي تجسّد بها كتابات كامي . ومع ذلك ، صرّح أن ما يتسحق للفاردي أيضاً أن هذه الحالة ذاتها سلاح ذو حدين ، وإنها إذا كانت هي مصدر فضيلة الكتاب ، فإنها في الوقت ذاته يمكن الصلف فيه ، وإن لم يكن هذا الصلف واجبا . - في واقع الأمر ، إلى الكتاب ذاته وإنما هو صفة ملازمة لانه محاولة لاستخلاص أفكار فلسفية من كتابات هذا التحدّ من الأدباء .

إن المشكلة تظهر منذ اللحظة الأولى للكتاب ، أعني منذ ذلك الفصل التهديد الذي يتناول فيه المؤلف غومبرسوع « الحال » وعلاقته بالمتنق . ولنترك مؤلفا الكلام عن مسدّد صلاحية لفظ « الحال » لترجمة الكلمة الفرنسية Absurde ونناقش محاولة المؤلف إرجاع المعاني اللامنتقية ، اللامعقولة التي كانت في ذهن كامي عندما استخدم هذا اللفظ ، إلى تطورات حديثة معينة للمنطق أو للمعرفة البشرية بوجهه عام .

في الصفحات من ٢٥ إلى ٢٨ بدّل المؤلف على أن التطورات الأخيرة في العلوم الرياضية تبرر القول بوجود نوع ثالث من القيمة ، غير قيمتي الصدق والكلب ، ويورد في هذا العدد كلاما طويلا عن نوع من التناقضات الرياضية ، هي التناقضات الصّعبة غير المتناهية . وهي أعداد متوالية دون ترتيب معين ، لا يمكننا إذا لم نعرف منها إلا مجموعة قليلة من الأعداد ، أن نحدد بدقة أن كان عدد معين سيظهر في هذه المتتالية أم لا .

فيالتيسر للأعداد التي لم تحدد بعد في متناهي جزء « عدد » مثل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، تكون الفلسفة القائلة : « ... نحوي على العدد » ، « ... فصفة مسبوقة ، خالصة عن المعنى » ، متناهية في ذلك من العصبية الأخرى « ... هذا هو العدد » ، « ... والعصبية الوحيدة التي يمكن - لتفصيل فيكون لها معنى هي هذه اللغوية « التناقضات » هي يمكن أن تحتوي على العدد » ويمكن ألا تحتوي عليه .

ومن هذا يستنتج المؤلف أن تطورات الرياضيات تؤدي إلى التخلي عن هذا التقسيم المنطقي التقليدي للقصصيات إلى صادقة وكاذبة ، وتفتح المجال لقيمة لا هي صادقة ولا هي كاذبة . وبذلك يصبح « للحال » ركيزة في قوانين الفكر والعالم الحديث .

وفيل أن نناقش مدى صحة الرأي ، نود أن نعلق على طبيعة التخل الذي اخترته المؤلف ، والذي أوردنا نصه الآن . فإنا لا أرى أبدا ما يدعو المؤلف إلى الإتيان بافتتلة من الرياضيات ، ومن علم الإرقام ، والاستشهاد بتطورات العلم في القرن العشرين ، والوصول في كتاب عالم رياضي هيسو « أوسكار بيكر » ، حتى صفحة ٥٥ . من أجل إثبات أن ماهو مجهول يمكن أن يكون أو لا يكون بنفس القوة ، وأنه بالتالي يفرّج عن المبدأ المنطقي المعروف ، مبدأ « الثالث المرفوع » ، « وسأطوع بتقديم مثال أعتقد أنه أبسط كثيرا من أمثلة « أوسكار بيكر » « ألا أنه يؤدي نفس الفرضي تماما : فإذا كان لديك صندوق مظلل لا نعلم عن محتوياته سوى أنها مختلفة فديمة ، فهناك دائما احتمال أن يكون الصندوق محسوبا على حذاء قديم أو غير محسوبي عليه . وهكذا يكون الفلسفية القائلة « أن الصدوق يحتوي على حذاء قديم » ، واللفظية

القائلة « أن الصدوق لا يحتوي على حذاء قديم » كساحسا مسبوقة وخالية من المعنى . والفلسفية الوحيدة ذات المعنى هي : « الصدوق يمكن أن يحتوي على حذاء قديم ويمكن ألا يحتوي عليه » .

وليعطرن الفاردي أن كنت قد اخترت مثلا « سوفيا » ، فإن الدلالة الفلسفية للتمثال تساوي تماما تلك التي تضمنتها الأمثلة المتقدمة الواردة في هذا الفصل . ولما كان اكتشاف الحالة التي تحدثنا عنها أبسط من أن يقتضي الانظرار حتى القرن العشرين ، فلما لنا بحاجة إلى بلل كل هذا العناء مع المؤلف لكي نشيد أن المجهول يمكن أن يفرّج ، من حيث المبدأ ، عن قانون الثالث المرفوع .

أما النتيجة التي استخلصت من هذا كله ، وهي إيجاد نوع من الأساس المنطقي أو العلمي لفكرة « الحال Absurde » عند كامي ، من خلال التطورات الأخيرة للمنطق وقوانين العلم بوجه عام ، فليست أعتقد أنها نتيجة صحيحة ، ولا ضرورية . إن المؤلف يساند (في ص ٢١) :

« هل يمكن أن تكون هناك فلسفة لا يجوز عليها الصدق أو الكذب ، أو يجوز أن تكون صادقة وكاذبة في آن واحد ، بحيث يمكن أن نطلق عليها اسم الحال ؟ »

وفي اعتقادي أن هذا التساؤل لا علاقة له بمشكلة « الحال » من قريب ولا من بعيد . ذلك لأن التخال ، في معناه المنطقي خارج عن مجال المتنق ، ومن هنا كان من العبث محاولة برره أو إيجاد مجال له عن طريق المتنق .



١١٣

أما المؤلف فهو يقول : « لا شك أن هناك في مجال الفكر العلمي صدق طارفات تعبر حذر الصور الباطنية والمنطق الصوري ، والرياضة والخيال والخيال الكلاسيكية . والقاهرة الحال هي إحدى هذه الظواهر التي لا تنطبق عليها قوانين المتنق التي صاغها أرسطو ، والتي أدت إلى الازمة المعروفة بأزمة الثالث المرفوع . »

وهكذا يوحى كلام المؤلف هذا بأن فكرة « الحال » ، وإن لم تكن تنطبق عليها قوانين منطق أرسطو ، يمكن أن تنطبق عليها قوانين منطق آخر . وهو يربط بينها وبين ظاهرات تنتمي إلى مجال العلم الدقيق ، ويقرّب بينها وبين أزمة الثالث المرفوع ، أي أن ظاهرة الحال عند يمكن أن تطبق لتسوع من المتنق ، ولكنه منطق أرحب وأوسع من منطق أرسطو .

ولكني لا أشك لحظة واحدة في أن معنى « الحال » عند كامي ، وعند غيره من الكتاب ، لا يتدرج تحت أي منطق ، حديثا كان أو قديما ، وجميع فصول الكتاب الأخرى تؤكد ذلك ، وعميت الخطأ في هذه الحالة هو استخدام كلمة Absurde أحيانا في المتنق بمعنى « ما هو محال منطقيا » أي ما يستحيل تصوره . فلا أؤمن أن تكون هذه القيمة الأخيرة في موقع وسط بين الصدق والكلب ، فإنا لا نشرك في شيء مع تلك المعاني الانولوجية والتقويمية والإخلاقية التي تستخدم بها كلمة « الحال » عند كامي ، والتي هي خارجة أصلا عن مجال المتنق . ولنتلاحظ في هذا الصدق أمرين على جانب كبير من الأهمية .

اعتراضات لا تقل عن تلك التي يواجهها أي لفظ آخر ،
 ويؤيد عليها أن أتأري ، أفرى لاستطاع تكوين أية فكرة
 عن التصود منه ما لم يكن يعرف اللفظ الفرنسي ويقره من
 قبل .



فما هو هذا « المحال » الذي تركزت عليه فلسفة كامي في
 وجهه السلي ؟

ربما كان أفضل تعبير عن طبيعته هو ذلك الذي ورد في
 صفحة ٩٢ من الكتاب ، وهو : « ينشأ المحال في نهائية
 اللطف عن وعي بالحد : الحد الذي يصطدم به الإنسان
 فيضطر إلى الإحساس بمحدوده أمام الامتناهي .. فالإنسان
 يمي وجود هذا الحد حين يدرك من ناحية ما هو بالفعل
 (غرته في العالم ، موته الذي لا يمل منه ، علاقته الشخصية
 الفانية بالوجود ، معرفته بالنسبة لأخرية .. الخ)
 ومن ناحية أخرى ما ليس عليه ولكن يشعني أن يكونه أو
 يصل إليه (الوحدة ، فكرة الأخرية ، إنف العالم ، الوضوح
 ... الخ) فالمحال إذن في جوهره هو « أوي التنازع بعد
 يفصل بين الإنسان كما هو كائن وبينه كما يشعني أن يكونه
 أي بين النفس المحدود ، وبين المطلق الشامل » .

هذا الكلام هو في رأيي « لبّ حقيق في زجاجات جديدة »
 كما يقول التعبير الشائع . فبعد أقدم الإزمة ونحن نسبح
 من اللاهوتيين ، أوصافاً جديدة تدور حول نفس الإنسان
 ومهارته بكمثال « المطلق الشامل » ، ويؤكد أن شعور الإنسان
 بالنقص معناه أنه محدود أمام الامتناهي . هذه الزعة التي
 أشعلها الأساطير يشعلتها يؤدي في معظم الأحيان إلى أن يستجيب
 الإنسان لهذا (السحر) وينفذ قننه بنفسه وبالعالم المحيط
 به . وبالتالي يولد (الخ) كائن ناقص ، والعالم بدوره ناقص ،
 ولابد لي من أن أحمل هذا المعير (كامي) أو أقل أماني هذا
 النقص حتى أتنقل إلى عالم آخر (اللاهوتيون) .

ولكن هذه ليس هي النتيجة الوحيدة المحتملة . فمن
 الممكن أن يقول الإنسان : أنني كائن ناقص ، والعالم بدوره
 ناقص ، ولكنني أستطيع أن أكمل نفسي ، وأسير على الصائم
 بالتدرج .

هذه النتيجة الثانية لا تعطر ببال كامي وأمثاله مسن
 الحزين ، وهي لا تؤدي إلى أولوف عند مرحلة « أعمال »
 أو حتى إلى مواجهة العالمين شجاعة على الرغم من «معاينته»
 وإنما تؤدي إلى السعي الدائب لاستئصال هذه «الحالفة»
 من جلوهها .. وهذا السعي ذاته ، حتى لو لم يصل إلى
 جذبه ، كقول بأن يخلص الإنسان من هذا الشعور المتهاك
 بالنقص .

على أنه من المؤكد أن هناك مقبراً واحداً على الأقل من
 مظاهر النقص التي وردت في النص السابق ، يستعصى على
 كل محاولة للسيطرة عليه أو التحكم فيه . ذلك هو الموت

والفعل نجد حقيقة المرات تحتل عند كامي موقفا رئيسيا
 بين الطاق التي تدفع الإنسان إلى الشعور بأن الصائم
 محال . وهو يصف الانهيار بأنه « لشكلة الانهسية » ،
 ويؤكد أن السؤال الفلسفي الرئيس هو السؤال من معنى

أولهما : أن أحدا من المتألفة المحبين ، أصحاب الاتجاهات
 الجديدة التي تارتت على مبدأ « الثالث المرفوع » ، لم
 يستخدم لفظ Absurde للدلالة على هذه الحالة الثلاثة
 أو الوسطى « غير المرفوعة » . فاستخدم هذا اللفظ للربط
 بينه وبين هذا الاتجاه الحديث هو استخدام اعطاي لأجرام
 عليه دليل .

والامر الثاني : أن الحالات التي لود في المتفق لتفسير
 عن هذه « الفية الثلاثة » بين الصديق والكتب ، هي حالات
 لم يكمل علما بها إلى الحد الذي يسمح لنا بالحكم عليها
 بأنها صادقة أو كاذبة ، فتكتفي فيها بقيمة متوسطة بينها .
 أما « المحال » اللاتواجي فقد يكون علما به كاملا ، وقد
 تكون جميع عناصره ظاهرة ، أمنا بوضوح تام ، ومع ذلك
 نخرج عن إيجاد معنى له ، فنطلق عليه هذا الوصف لا عن
 جهل أو ناس في العلم ، ولا نتيجة لتساوي إمكان وجوده وعدم
 وجوده ، وإنما لأننا لا نجد له معنى فلهسي .

ومن الواضح أن الشك قد ساور المؤلف في إمكان هذا
 التقريب بين مجال « المحال » ومجال المتفق والعلم الحديث .
 وليس أدل على ذلك من قوله : « ربما دار في خلد القاري
 بعد هذه الملاحظات التي سقناها من مشكلة المحال في المنطق
 الحديث أن في استطاعتنا أن نبعث عن طبيعة المحال عند
 كامي ... بطريقة منطقية صورية ، غير أننا سنتبين مسن
 الفلاس القدماء أن الامر على خلاف ذلك تماما ، وأن المحال
 عند كامي لا يمكن أن نلهم إلا بطريقة دياكتيكية - وجودية »
 (ص ٢١) .

فإن كان الامر كذلك ، فام يكن هناك جدع للمحنة فلهسي
 أصنى لإيجاد أساس من المتفق والمثلج (بمعنى الحقيقة) ،
 لفكرة المحال . ول رأين أن الكتاب كان قد أراد أن يفسر
 أو حذف منه هذا الفصل التمهيدى بإكمله .

ولند الآن إلى استخدام المؤلف لفظ « المحال » للتعبير
 عن كلمة Absurde في الفرنسية . لقد أوضح المؤلف
 في الصلحات الأولى من الكتاب الكامي المقصود من هذه
 الكلمة ، ولكنه لم يبرر لنا اختياره لفظ «المحال» في العربية
 تيرياً كلياً ، بوان كان قد وعد بذلك (عامس ١٩٠) .

ولقد كان المبرر الأول لاستخدام هذا اللفظ ، على ما يبدو ،
 هو التعبير الذي يستخدم في الفرنسية في ختام أية حجة
 منطقية للدلالة على فساده Absurde ou ce . وهذا
 التعبير يطابق في العربية قولنا « وهو محال » أو « وهذا
 ممنوع » . على أن هناك ، إلى جانب هذا المعنى ، معاني
 أخرى عديدة تفصّلنا كلمة « المحال » في العربية ، وتبعد بها
 كل الجهد عن هدف كامي من استخدام هذا اللفظ . فالمحال
 في العربية هو ما يستحيل تقبله ، وليس فقط ما يستحيل
 تصوره ، وعندما نتحدث عن « معالية الوجود الإنساني »
 فالذي يتبادر إلى ذهن القاري العربي هو استحالة تحقق
 الوجود الإنساني أو عدم إمكانه ، على حين أن المعنى المقصود
 هو أنه ، مع وجوده وتلقته ، يظل بلا معنى ، أو يظل
 مستعصيا على مقولات العقل . وأما أدرك مدى صعوبة ترجمة
 هذا اللفظ إلى العربية والإنشادات التي توجهها لترجمات
 الأخرى ، مثل « العبث » ، ولكن لفظ « المحال » يواجهه

أعني التي يمرى عليها الموت ، أعني التي تعرف « الحياة » بمعناها الصحيح .



مثل هذه الأحكام تنطبق - كما قلت من قبل - على تفكير كامي ذاته ، أكثر مما تنطبق على كتاب الدكتور عبد الفاسار مكاوي عنه . والواقع أن الكتاب ذاته ، من حيث مستوى العمق والإخلاص في الدراسة ، من الكتب الفلسفية القليلة التي استعصمت بقرائنها وأعجبت بها بلبل فيها من مجهود . ولكن إخلاص المؤلف لكامي قد أدى به في بعض الأحيان إلى عدم مناقشة مسائل كانت تستحق ، في رأيي ، شيئا من التندر والتفكير .

ولما أعلم حق العلم أن كامي لم يعرض آراءه لكي تكون موضوعا لمناقشة فلسفية ، ولكن المؤلف قدم لنا « محاولة لدراسة فكره الفلسفي » . ومثل هذه المحاولة تقتضي أن يناقش الفكر بطريقة فلسفية آراء كامي ، حتى تلك التي لم يعرضها بطريقة فلسفية .

ولاعرب لذلك متلن : أولهما يتعلق بمشكلة الفن . فصحيح أن كامي لم يضع فلسفة للفن ، ولكنه في واقع الأمر لم يحدد أن يضع فلسفة لأي شيء ، وإنما استخلص منه الكتاب آراءه في كل المشكلات دون أن يعرضها هو بطريقة فلسفية . وكما استخلص المؤلف في هذه الحالة آراء كامي في مشكلات عديدة من بين أسوار كتاباته ، فقد كان المؤلف في رأيي أن عكس لفلسفة الفن حيزا أكبر من تلك الصلصات القليلة التي عرض فيها لهذا الموضوع .

وخلال هذه الصلصات القليلة ، نجده يصدر رأيا خطيرا على كل ما ليس في رأي كامي هو الحال الخاص ، أعني أن الجد لا يجد كبرى التوكيد في عملية الخلق . ذلك أن العمل الفني يلهم دورا حاسما في الاختلاف بالوعي العنيد الباهر في وجه حماية العالم ، بل أنه خير وسيلة للإبادة على هذا الوعي « (ص ٧٢) .

ولي اعتقدني أنه إذا كان الفن يساعد على الاختلاف بالوعي العنيد الباهر في وجه الحال ، فلا يمكن في هذه الحالة أن يكون هو « الحال الخاص » . ذلك لأن ما يحفظ لك ويريك باعرا في وجه أي شيء ، هو تقييد ذلك الشيء ، وليس هو الشيء نفسه ، فالمر الذي ساعد إتشبم الجوزي مثلا ، على الإحطاف بوعي الباهر في وجه الاستعمار ، ليس فهو الاستعمار ذاته ، بل تقييده ، أعني إرادة الاستقلال . أما الشئ الآخر فيتعلق بمشكلة المعرفة . فلي احصدي صفحات الكتاب نقرأ العبارة الآتية :

« ... وكما نلاحظ في هذا الاختلاف صوره مستحيلة عند كامي فسوف نتجأ إلى منتج التحليل ، نصفي بواسطته الصوري التي يظهر بها التسور بالحال ونصف حالها وتعرف على جوه « (ص ٢٥) .

هذه السطور تحمل لفظة خطيرة غاية الخطورة من وجهة النظر الفلسفية ، وهي أن « المعرفة على اختلاف صورها مستحيلة عند كامي » . فكيف نقرر بمثل هذه البساطة ، دون محاولة تحليلية أو تعليلية عليها ، لا سيما وأن الهدف هو « محاولة دراسة فكره الفلسفي » ؟

الحياة وهل تستحق أن نحياتها . ولست املك إلا الإعراب عن عدم ثقتي بهذه الطريقة في التفكير ، (إنني نجد لها أمثلة كثيرة) ، لا عند كامي وحده ، بل عند طوائف عديدة مسن للتفكير في العصر الحاضر . فلما اعتقد أن السؤال عن معنى الحياة مستحيل علينا ، لأن الحياة هي التي تتعامل فيها مع معناها ، ولأن ما يوجه إلى نفسه هذا السؤال يمارس الحياة وهو يسأله ، ومن خلال الحياة ذاتها سيقرر أن كانت الحياة تستحق أو لا تستحق أن نعيش .

ولما كانت الحياة ذاتها هي التي تحكم في إجابتنا على هذا السؤال ، فمن المؤكد أننا لا نستطيع أن نصل إلى قيمتها العينية ونحن منغمسون فيها . فالجاس والعمد والفسق والسم ، كل هذه معان داخلية في نطاق الحياة . بل أن صورنا للموت نفسه هو تصور يتم من داخل الحياة ومن خلالها . والانتحار ذاته موقف تعليمي للحياة ، وهو - بقدر ما تفكر فيه ونشرع في الإقدام عليه - حلقة في سلسلة الحياة . أما إذا اتبعنا للمنتحرن فرصة الانزباب من المواجهة الحقيقية لأمور ، كما في حالة المنتحرن غرقا أو حرقا ، ف7٠% من كل الأحيان تقريبا يعدل عن رأيه في اللحظة الأخيرة ويتشبث بالحياة ، وتكون « الاستقالة » رمزا لهذا التغير في موقفه ، مهما كاس قرة الأسباب التي دفعه إلى الانتحار .

فلذا كانت الحياة ذاتها هي التي تعلو علينا هذه الزواجر ، فلما لا يمكن أن نكون أمعاء مع أنفسنا إذا حاولنا أن نحدد من خلال حياتنا ، ما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيش . قد نحدد مثل هذه الحكم بطريقة أدبية أو شاعرية أو ترفيحية ، ولكننا لا نستطيع - كمن متليا - أن نجيب على نفسها هذا السؤال .

ومن جهة أخرى ، فإن انتقال خمسة ألرب دليل على غلو الحياة من المعنى هو في رأيي سلاح ذو حدين . فمن الجائز جدا أن يكون الموت هو الذي يقضي على الحياة ما لها من معنى ، وهو الذي يجعل الحياة في أمتنا تستحق أن نعيش . ولكي يتضح المعنى الذي أشير إليه ، فلنتصور أن الموت غير قائم ، أعني لتصور حياة الإنسان بلا موت . فإية حياة تكون هذه ؟ أن الاحيا والجرال والمحييات خالدة ، أو شيء خالدة ، ولكنها في الوقت ذاته جامدة جامدة . ولو كان الإنسان يشبهها في خلودها لكان مثلها في جمودها ومجمودها . أنه سيظل دائما هناك ، وحوله نفس الأشخاص ، ونفس الطبيعة ، إلى الأبد ، فهل تسمى هذه حياة ؟ لقد اعتدنا أن ننظر إلى « الفناء » على أنه صفة ملحومة ، والعلامة الكبرى لنقص الإنسان . ولو تعقنا الأمر قليلا لفننا أن الفناء دليل كمال الإنسان ، ونظير وجوده ونظيره و - حيويته . ولست أدري فيم كان كل هذا العرص على « الخلود » ، وهذا الخط من شأن كل ما يقتدر إليه ، والتكريم لكل كائن يتصف به : فالحياة الخالدة تنافي في اللفظ ، لأن الحياة لا تصبح حياء إلا لأن في مقابلها موتا ، أما حين نستع إلى ما لا نهاية فانزنا لاستعق عندئذ اسم الحياة ، وأما الجوز أن تسمى وجودا جامدا محسب . وبلاختصار ، فإن الإنسان لم يزل إلى هذه المكانة في الكون إلا لأنه أدرك الكائنات ، إنسانية ،

يعاني ويوصف ويستشهد أمكانه من طريق الحال ، ولكنه لا يعمل أبدا ولا يفسر . أنه في نظر كامي واقع حي مجرب ، قيل أن يكون معطي عليا يتطلب الفهم والتحليل « (ص ٨٢) .
القول أن الفكر الذي يوصف كتاباته على هذا النحو ينبغي ألا تعرض آراؤه باعتبارها فلسفة ، وإنما يكفي أن تجرب كلماته وتعارض فحسب . كل ما يمكن عمله آراء مثل هذه الشخصيات ، هو أن يحيا الفرد نفس الشاعر التي نمر كتاباتها عنها . ولما كان هذا مستحيلا بالنسبة إلى من لا يجرب في نفسه حسنة الشاعر ، فإن هذا يعني أن أمثال كامي من الكتاب لا يتكيفون للناس أجيمين ، وإنما يتكيفون لامثالهم فحسب ، أعني أن لا يجدون لتكون معني ، وإنما يرونه جمعا وفراغا ، وينظرون إلى مشكلة الانتحار على أنها هي المشكلة الرئيسية ، ويواجهون الحياة على الرغم من هذا كله ، ويبلبلون عليها رغم شعورهم بعدم جدواها . هذا نمط من الناس ، يقابله دون شك نمط آخر لا يركز تكريره في هذا النوع من الفواخر ، وإذا طالع بفننه فإنها شير فيه استجابة مغالفة بما ، هي العمل على الصلة معني على العالم بالجهل والفساد . وليس النمط الذي مكس له كامي بحاجة إلى تبرير فلسفي لهذا النوع من التفكير لأنه يعيشه ويتعاطف معه بطبيعته . أما النمط غير المتعاطف ، الذي لا يعيش هذا النوع من التجارب ، فإنه يرى هذا الفكر مضادا بطبيعته للفلسفة . وأن محاولة عرض فلسفة لهذا النوع من المفكرين لا تعيد المتعاطفين معه ولا المتنافرين عنه ، وكل ما يمكن عمله مع فكر مثل كامي هو أن نسل المرء نفسه من هذا النمط . يصط أي ننمى إليه أو لا ، فإن كنت عنه ، فسوف أقبل عليه بمطالتي لا بمطلي ، وإن لم أكن ، فلا . ج . ج . ج . الميررات لتفكير مضاد بطبيعته لكل

أن من بدبيات الفكر العلمي أن كل مفكر يزعم استحالة المعرفة بتفاصيل نفسه ، لأنه يؤكد وجود نوع من المعرفة في نفس عباراته التي يصير بها من هذا الزعم . وفلسلا من ذلك ، فإن منهج التحليل والوصف ، الذي يلجأ إليه المؤلف ، جزء من المعرفة أو وسيلة من وسائلها ، ولا يمكن أن يكون بديلا عنها . فكيف استطاع هذا الحكم الضخيم أن يمر ببساطة دون نقد أو تدقيق ؟

وعلى أية حال ففي الكتاب عرضي لنظرية خاصة في المعرفة عند كامي ، تحت عنوان « حقائق الجسد » ، فيها تكون المعرفة الوحيدة المعترف بها لديه هي معرفة الجسد ومائله وأشهر به حولى مباشرة من العالم . وعلى الرغم من نهايت هذه النظرية من الوجهة الفلسفية ، فإنها تدل على أية حال ، على أن كامي لم يكن ممن يقولون « باستحالة المعرفة على اختلاف صورها » . أما أن هذه النظرية مهادنة فلسفيا ، لايشعر بالتاريخ ، لأنه ليس حافيا ، ولا يعيش بحرب فيتنام ، لأنها في مكان بعيد ، وعلى ذلك فلا طيننا لهذا القبائل « إن ما الله وما أحس بفناوته هو وحده الذي أفهمه » (ص ٦٢) كان معني ذلك أن التاريخ وحرب فيتنام لا وجود لهما . وبالتل بكاد المؤلف يصرح بذلك حين يقول على نحو قاطع : « أن كامي يرفض كل حليفة موضوعية » (ص ٦٥) . وخين يقول أيضا : « يؤكد كامي تأكيداً أولياً سائفاً على كل مناقشة أو استنتاج من المنطق على الإطلاق » (ص ٦٦) . إلى أية معرفة حميحية » (ص ٦٦) .

والآن ، فليست أسك لحظة واحدة في . ج . ج . ج . قدمه من الخلف يستغرق كل مناقشة مع كامي ، لأنه يمدى على تطبيق المفولات العقل على نوع من التفكير كان في إلهامه معاديا لهذه المفولات . وإنما أول من يصرف بهذا الخطأ ، ولكنني اضطررت إليه لاني أرا . محاولة لعرض تفكير كامي عربيا فلسفيا ، ولأنني أريد أن أثبت استحالة المنطق طويلا في مثل هذه المحاولة .
لذلك فأنني لا أزدد لحظة واحدة في الإقرار بأن في هذا النوع من النقد ظلم لكامي . ولكنني أمان في الوقت ذاته أن القول بوجود فلسفة لكامي يتطو أيضا على ظلم معانسل له .

المفكر الذي يقال عن تفكيره أنه « لا يسمى إلى الحؤول والتفسيرات » بل إلى الوصف والتجربة الحية ، أن الواقع

ولقد أدت في بداية هذا المقال أنني لست من المتعاطفين مع كامي ، ومن هنا فقد اقتصر تطبيقني على زاوية واحدة ، وما زالت هناك زوايا أخرى عديدة يستطيع أن يتحسسها المتأملون . والأمر الذي أستطيع أن أؤكد هو أن الدكتور عبد الغفار مكاوي قد عرض تفكير كامي عرضا مغلفا دقيقا ، وبلغ في مناقشته مستوى من العمق يفت على قدم المساواة مع أية دراسة أدبية لهذا الفكر . ولأنني قد أدرك سبب الموقف التغلبي الذي اتخذته من كتابه القيم هذا ، وهو سبب يتعلق بالانتماء الفكر الذي يتناوله الكتاب إلى نمط معين ، وبالتالي ينبغي ألا ينتهي من قدر هذا الكتاب لشيء .

المكتبة العربية



ت. س. ت. ليون

تأليف تورشوب فرای - ١٩٦٣

« حين يفرض الفن على الواقع نظاماً منهجياً قابلاً للمصديق ، ومن ثم يستتبع نوعاً من الإحساس بالنظام في هذا الواقع ، فإن وظفناه النهائي هي أن يصل بنا إلى حالة من الصفاء وسكينة النفس والوفاق ، نركننا على انفرادها - كما ركن فرجيل دانتى - لنستنحت الخطى صوب بقاع لا نفع لنا بعدها في ذلك الليل » .
ت. س. ت. ليون في « عن الشعر والشعراء »

ممن كتب في توثيق علاقة الأدب والفن بالحضارة والمجتمع ، وبالغرباء النفاق الاستثنائية . وقد كانت كتابات اليوت مثارا لحلافات جديدة ، كما هوجم كثيرا على أساس أدبي يدعى في بعض الأحيان ، وعلى أساس اجتماعي سياسي في كثير من الأحيان . ولعل عبارته المشهورة التي وصفها نفسه فيها بأنه « كلاسيكي في الأدب ، مثالي في السياسة » كاتوليكي العقيدة » هي أحد الأدلة التي تستند إليها خصومه في محاولتهم النيل

يرتبط اسم ت. س. ت. ليون بالتلف الأدبي الحديث ارتباطا لا سبيل إلى قصمه . فقد ترك علاماته الميزة على معظم مجالات الخلق الأدبي ، بحيث يصعب على الدارس لأي عمل أدبي أن يتأمله معالجة نقدية دون أن يكون لنظريات اليوت أثر كبير في تشكيل الفكره . وقد ساهم اليوت بعلمه وفكره في أكثر من مجال ، فكان شاعرا وكاتبا مسرحيا وناقدًا أدبيا ، كما ساهم

و في نفس العام ظهرت أيضا مجموعة من المقالات تحت اسم « القافية القديمة » متضمنة مقالة « التراث وموهبة الخرد » التي حيدت نظرية (الإسلاخ عن اللغات) Impersonali في البناء عملية النظم الشعرية ذاتها . وتبع ذلك مجموعة من المقالات عن مارفل ودايميد والشعراء المياضين الذين نشرت تحت اسم « في تكريم جون درايدن » عام ١٩٢٤ . وكان البيت قد بدأ في اصدار نشرته الإخبارية « العيار » في عام ١٩٢٢ وظل يشرف عليها حتى عام ١٩٢٩ ساعيا لأن تكون منبرا يوفى جسوا صالحا للأرواح الاجلعات الجديدة في الأدب والنقد ولتربية القروء التي تجعل من الأدب الإنجليزي جزءا لا يتجزأ من التراث الأدبي الجمعي .

وفي أول اعداد « العيار » ظهرت « الأرض القراب » « ويقال انها كانت لرؤي في شكلها الأصلي على تالعة بيت » غير أنها ظهرت بشكلها الحالي بمعاونة عزرا باوند الذي أعدها للنشر واختصر منها الكثير . ويظهر « الرجل الجديد » عام ١٩٢٥ أصبح البيت للتحديث باسم اتجاه ما بعد الحرب « ذلك الاتجاه الذي يحد من صور الأرض القراب » (بدلا من موهبة) لمحاولات تحرير نفسه من كوامم ما قبل الحرب ومثاليات الجيل الذي خلاها .

ويبدو أن تجسب البيت بالنسبة البريطانية ، والدم في عام ١٩٢٧ إلى الجناح الكاثوليكي في كنيسة إنجلترا ، وفحل من شاعر سافر إلى شتات دشن لا يجد شاعرية في الكتابة والبراس كن من شاعرا اعلاه صوت الكنيسة والمكن وقد كان منسكبه الأولى « الصخرة » التي كتبها عام ١٩٢٢ مساهمة من جانب في مجلة تستهدف ساء البيت من الكلي .

وكان البيت قد عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٢٨ كاستاذ لمادة الشعر في جامعة هارفارد ، والتي في هذه الجامعة المحافرات إلى جيت فيها بعد تحت اسم « نبع الشعر ونبع النقد » وتبع هذا سلسلة أخرى من المحافرات في جامعة فيرجينيا عام ١٩٢٢ ونشرت تحت عنوان « سعي وراء الهة غريبة » . وبمعاون جانب (أدخل في الترجمة الحديثة) . واسمعت كتابات البيت النقدية في الإصدارات ما سماء « النضال ضد الليبرالية » ، وتباينت آراؤه الإيجابية في مقالاتين هامتين هما « فكرة المجتمع المسيحي » التي نشرها عام ١٩٢٠ ، و « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » التي ظهرت عام ١٩٢٨ .

كلكت كتب البيت في هذا الوقت « أربع رباعيات » التي تعتبر تلخيصا ونسجيدا لكل طاقات شعره غير الدرامي . وقد نشرت الرباعية الأولى « درويون المتحركة » عام ١٩٢٤ كما نشرت الأخيرة « جيندج الصغيرة » بينما كانت كتابات النازي تعاد مدينة لتسمن . كذلك زاد اهتمام البيت بكتابة السرجية بعد محاولاته الإيجابية الأولى في « سوتني في مثانه » (١٩٢٧) و « الصخرة » وكتب « جربة قل في الكادية » في عام ١٩٢٥ و « لم شمل العائلة » في عام ١٩٢٩ ، وهي التي انتقل فيها معرضي الأحداث إلى بيت ربلي تلعب فيه درات الانتقام ضد مسافيلوس (أو الفيلورسات) دورا يصعب تقليده على المسرح ، على حد قول البيت نفسه .

منه . غير أن التقييم الموضوعي لبيت يفرغ على كل باحث منصف أن يقر بعلفته ونقلا بعسيرة ، واعتباره علامة هامة من علامات الطريق الأدبي لهذا القرن العشرين . ولعل الأستاذ نورلوب فرأي هذا ، كلية فيكتوريا بجامعة تورونتو ، ومؤلف هذا الكتاب ، قد أصاب حين ظان أن الدعاية الكثافة بأعمال البيت هي شرط ضروري لكل شخص مهتم بالادب المعاصر ، وأن قراءتها أمر واجب بغض النظر عما إذا كان القارئ مجببا بالبيت أو نالما عليه .

يضم الكتاب أربعة فصول تسبقها مقدمة . اما التمهيد فيعرض فيها المؤلف بإيجاز لحيات البيت ميينا المراحل الأدبية التي اجتازها والأعمال التي نشرها ، بينما يخصص الفصول الأربعة للتحديث من البيت كاديب ونقاد وشاعر وكاتب درامي . ويهتم الكتاب في الأساس بإبراز الطعاق العامة للضرورة لفهم أعمال السكاك ، وتبيان رذاه الفنية ونظرياته النقدية وآرائه الاجتماعية .

ولد توماس ستيرنز البيت في السادس والعشرين من سبتمبر عام ١٨٨٨ ، وكان مولده في مدينة سانت لويس بولاية مسوري بالولايات المتحدة الأمريكية . ولقد التحق بجامعة هارفارد في عام ١٩٠٦ ، وأبدى اهتماما كبيرا بدراسة الفلسفة ، ولم يجد عليه أية علامة على نبوغ مبكر في قرى الشعر . وعرفه تبار الإعجاب العميق بالفلسفة الشرقية الذي كان يستحوذ على الدراسات الجامعية في هارفارد في ذلك الوقت ، ولكنه سوف من الأسس في هذا الزمان له حتى . كما قال لجا بعد . أن يلقده اهتمامه بالمساهمة في التراث الغربي . ولم يظهر البيت في ذلك الوقت اهتماما بذكر معلم أسر أو أيدهم في الرجعية رغم أن وليم جيمس كان يدرس في العصر الذهبي في هارفارد آنذاك . وحيد بالذكاء واليوق . بعد لشدة الدكتوراه (التي ووفق عليها وأن لم تقدم للمناقشة) بدراسة عن فد . هـ . برادلي الذي كان يعرف بمذاهب الشسديد للبراجماتية .

وسافر البيت إلى ألمانيا في عام ١٩١٤ ، ولم يد إلى أمريكا إلا بعد نهاية عشر عاما . وفي هذه الفترة من حياته اترك للشعراء الفرنسيين الرمزيين ول مقفحتهم لافورج ويودلير ، وتعلم منهم كيفية استخدام لغة الشعر في تصوير الحياة المعاصرة . كذلك قرأ في هذه المجموعة من الشعراء في دراسة آرثر سيمونز « الحركة الرمزية في الأدب » ، مما ساعده على تعميق أساسه بالمعنية التعبير غير المباشر ، وهو إحدى الركائز الأساسية في نظريته النقدية التي تبلورت فيما بعد . وفي عام ١٩١٥ ظهرت أولى قصائد البيت « اختي ج . ألفريد بروفورد الماطفية » في مجلة « الشعر » ، وهي مجلة كانت تصدر في شيكاغو وتعتبر منتسبا للشعر الأمريكي الجديد . وفي نفس العام تزوج واستقر في إنجلترا ، وأعرف على عزرا باوند ، وجيمز جويس . وكانت أولى كتاباته الشعرية مقالة عن باوند نشرت بمير اعداد في أمريكا عام ١٩١٧ . كذلك قرر في نفس العام كتابة الأول « بروفورد وملاحظات أخرى » موصفا أثر لافورج فيما يخص بالرموز المشتقة من الشعر ، وباستخدام الدفابرج الشفهر . وفي عام ١٩٢٠ ظهرت « قصائد » وبها اكتمل شكل الشعر المبكر الذي كتبه البيت .

وعاشى اليوت بعد الحرب في إنجلترا وان أخذ يتردد على أمريكا في زيارات ذات طابع أكاديمي ، وكتب ملهاته المفصلة « حقل الكوكبيل » في عام ١٩٤٩ ، وهي من نتاج تمثيلياته من الناحية الإنجليزية . ولا ذلك ما هنا أخيراً هما « الكتاب موصغ الثالثة » التي نشرت في عام ١٩٥٣ ، و « السياسي الكبير » في عام ١٩٥٨ ، بيد أنهما لم يلبداً النضية التي حققتها « حفلات الكوكبيل » وفي عام ١٩٥٦ تهرت لايوت مجموعة من المقالات إليها محاضرات التيبت في مناسبات خاصة وجمعت تحت عنوان « من الشعر والشعراء » في عام ١٩٤٨ نال اليوت وسام الاستحقاق وجائزة نوبل للادب .



في النصل الأول من الكتاب يبسط المؤلف أفكار اليوت الأساسية في مجال النقد الاجتماعي . ويعتبر إحساس اليوت العميق بأهمية التراث الثقافي الأوروبي وتاريخه نقطة البدء في تفكيره كله . لقد أحس بجسده زهره ضرب برداً في الأرضية الثقافية للمجتمع الغربي ، واتخذ موضع الهاجم « لتفكك العالم المسيحي وإظهار الإعتقاد المشترك » ولثقافة المشتركة (١) ، وأوافق أن التلذذ الاجتماعي لايوت والكثير من نقده الإيدي إنما ينحصر في هذا النطاق الفكري الذي يلقى أهمية كبرى على التماسك الاجتماعي . فالايوت يعارض التقاليد التي تستثير سلطة التقدم والتطور ، وهو يعترض الكتاب الذين يحاولون إشاعة الأفكار التقدمية مثل هـ.ج. ويلز . « فالتفكك الذي أصاب أوروبا قد حدث في رأي اليوت بعد دائري » كما أن « لتفكك » طائفي الثقافة في إنجلترا قد حل بعد حكم الملكة آن . كذلك فإن الفنون التاسع عشر يعترض في رأيه عصر « التحطت » مستمر ، كما أن دلال «الإنسان» في كل عصر النشاط الإنساني إنما تتبدى في الإنسان كشخصية الأخيرة من ذلك الزمن .

ويربط المؤلف هذه الآراء الأساسية بنضمة اليوت وتربيته البيئية . فقد انتعش اليوت من هائله كبيرة غربية في سويسرا ساهمت إلى حد كبير في الحياة السياسية والإدبية في أمريكا ، وعكست الكثير من اهتمامات الاستنقراطية غير المتعرف بها اهتمامات بالتراث والنسب . فالايوت يشعر أن المجتمع الطبيعي للإنسان ليس خالياً من الطبقات ، ولكنه مجتمع « يلزم على الاستنقراطية فيه أن تمارس دوراً متجيزاً وغروبياً » (٢) . ومن هنا يؤكد اليوت ضرورة الوحدة المتعبرية المتجانسة في إطار الأرض الواحدة ، كنساي لا بد منه لتقديم الحضارة ورفاهية المجتمع . وفي شعر اليوت الكثير من الإشارات إلى هذه الفكرة الجوهرية . فاسترجع العناصر والإحساس بالتقاطع النسب إنما يربط إلى تفكك الحضارة « فلي « جيرونلن » وغيرها مثلاً » تجدّد شخصية اليوت الذي فكر ذل العاصمة الحديثة لإتقاط جودورها . وخلف هذه الفكرة يمكن رأي اليوت القائل بأن « رباط الدم » والأرتباط بالأرض « هما من سمات « الانسجام مع الطبيعة » الأمر الذي « يستمعي على الفهم الذي لولته التزعة الصناعية » (٣) . ويشق اليوت مثله الأعلى من حضارة العصور الوسطى المتجانسة ، ومن لم يوجه تعديده إلى

العصر الحديث الذي يتصلف في رأيه بعلامات الإنهيار . وينقل اليوت إلى الإنسان بوصلة جزءاً لا يتجزأ من مجتمعه . فالإنسان لا « يكون » أصلاً إلا في إطار المجتمع الذي سبقه إلى الوجود . ولا يستطيع أي إنسان أن يدعي أنه بلا زمان أو مكان ، فثقافة الاجتماعي لا يمكن فصله عن ذاتية الإصيلة . ويطلق اليوت على هذا الإطار الاجتماعي الذي يتواجد فيه الفرد اسم الثقافة أو التراث . فالثقافة تعني عند اليوت « هذا الذي يجعل للحياة خليفة بالعيش » (٤) ، وهي بمثابة الحياة الكلية للإنسان ، التي تتضمن الفن والتعليم إلى جانب المأكول والشرب والراحة أيضاً . ويقول اليوت في هذا الصدد :

« أن ما أعنيه بالتراث هو كل ما يتضمن أنواع التشباض والمعادن والعرف التي توضع الناس عليها .. والتي تشكل رباط الدم بين (نفس الناس الذين يعيشون في نفس المكان) » (٥) .

وترتبط الثقافة الإنسانية في رأي اليوت بحقيقة روحية هي الطريقة البدئية التي تعتبر أسمى من الثقافة مقاما ، والتي ترتبط بالثقافة بنفس العلاقة التي تلتزم بها المسيحية بفكرة التجسد . ويؤكد اليوت هذه الحقيقة عندما يتحدث عن الثقافة مجازاً بوصفاً « تجسيدا » للدين ، أو الشكل الإنساني للتطبيق الكامل . فالشخصية العلة الآن عند اليوت هي إنسان متحد للتمام يعيش في إطار مؤسسات اجتماعية محددة ، تكن « فالأنا » أو الشخصية الطبيعية هي نوع من التجريد ، هي « نتاج فردي للشخصية العلة » وهي معادية للثقافة والتراث . فالإنسان الطبيعي أي « فالأنا » « اليوت (يكتسب إمبرسون) هو شخصية الخلق أو الأنطى للأفكار الاجتماعية .

وتتفرع من هذه الفكرة الهامة رأي اليوت في الديمقراطية التي تقوم على أساس إعجاب الإنسان بالطبيعي بنفسه ، ومحاولة المستجئة إشباع حاجاته الفيزية . ويرى اليوت أن المجتمعات التي تستهدف توفير هذه الحاجات الفيزية لأفرادها بوصفاً أفرادها اجتماعية أصيلة ، هي مجتمعات شمولية . ومن ثم التوسعوية والمالية نتاج لاتجاهات قوية في داخل الديمقراطية ذاتها .

ويخلص اليوت من هذه الأفكار إلى ضرورة قبول فكرة التراث كقوة وإعيا . « فالهم هو أن يكون هناك بنين للمجتمع تتدرج فيه المستويات الثقافية من فته إلى أعمده .. ولا يحق لنا أن نعتبر المستويات العليا أكثر ثقافتها من غيرها ، وإنما يجب أن ننظر إليها باعتبارها تمثل ثقافة أكثر وعياً ، وتخصص أعظم في مجال الثقافة » (٦) . ومن هنا تنشأ فكرة « الصلوة » المثقفة المرتبطة بالوعي عند اليوت « تلك الصلوة التي تسم الشعراء والفنانون الذين تلتع عليهم مهمة تفسير المجتمع للعامة من الناس .

(٤) « من الشعر والشعراء » ص ٢٥٠ .

(٥) « سمي وراء آلية غربية » ص ١٨ .

(٦) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٢٨

(١) « من الشعر والشعراء » ص ٦١ .

(٢) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٤٨ .

(٣) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٢٧ .

ويربط بهذا الجانب الاجتماعي من كتابات البيوت أراؤه النقدية التي اتفقت طابع المساجلة والهجوم على الإقبال الظاهر للحرارة الرومانسية التي رأت أن الإصالة في الشعر هي علامة للحرية الفردية في الحياة «البيوت يعارض مفهوم «الذاتية» الرومانسي في عقائده المشهورة « التراث وموهبة الفرد» ويقول أن عليية التعلق بالشعر هي عليية «لا ذاتية» بل هي «هروب» من الذات ، فمثل اللغز هو بمثابة العمل الساعى للذات ويصاحبه التفكيرية دون أن يحددها أو يتأثر بها ، أما الرومانسية فتنبع من «الإلا» وتعود إليها ومن هنا رمى البيوت مثله كله في جانب المذهب التلاسيكي ورام من شأن دانتى ودرابدين « في حياة تناول شغسبير وميلتون بالنقد

وفي الفصل الثاني من الكتاب يتعرج المؤلف لتعريف اليونان
التدعية في مجال الشعر والموسيقى ، فالأدب في اليونانية عند
اليونان إنما يشتمل على الخبرة أدبية شاملة كما يجب أن يكون
متوطنا بالواقعيات الموسيقية الروحية . وهنا يؤكد المؤلف
ضرورة عمل الأدبي حافة في سلسلة التراث الأدبي ، في
هوميروس ، والألفنيل الكاتب في أعمال مايقوله التي ، التي
و يستمد اليونان فكرة حضانة الإنسان لتأسيمة والأدبي
منها ؛ بل على العكس يتبنى هذه الحضانة مرحلة ضرورية في
حضانة الكاتب التي عمله ويطبقه بعمل غيره من الكتاب .
ولذا كانت مسألة الأخلاق والأدب في مسألة شمولية ،
أو أرادية بمعنى أصبح ؛ فإن عملية الخلق الإنساني هذه التي
في مسألة لا يدخل فيها الاختيار أو على الأقل تعدد في تعدد
في إرادة الفنان ؛ فالشاعر لا يكون لديه أدبي فكري ،
يود أن يقول ؛ التي أن يتجرى في الخلق الأدبي ؛
« فنعلم نجد الكلمات الخاصة » فإنها « في »
إيجاد الكلمات من أجله إنما يختص به .
سبعة من الشعر (٧)

فلى مبدأ الأمر لمتلقيه ذاك الشاعر وبقياسه
 بعيد من التجارب الفكرية والحسية والغيبية وغيرها ،
 يلتقط بعضها بعضاً ويصوغ مادة هلامية ، فلذا سميت هذه
 المادة الهلامية - أي صورهدها وبقيتها في أعماق حس الشاعر
 - إلى أن تتجسد في تعبير كلامي ، فإن الشاعر يبعث لاستقبال
 ما يصعد منها إلى سطح احساسه ، دون أن يتدخل ارادته
 في التفسير لهذا أو ذاك ، ويستلج جهده في محاولة تحقيق هذا
 الشكل اللغوي للصادق الواردة في داخله ، وبقيت الجيوب
 على ذات التي الهلامي أسم - الإحاطة - emotion متجمعة
 بغير حياض متميزة إلى سطح احساس الشاعر ، لها
 في طلب التعبير عن نفسه في شكلتي التي - وهنا ينشأ عن
 الشاعر أن يبحث عن معادل مساو في القدر مكافئ في درجة
 القيمة لهذا الإحاطة الذي تحدثت عنه في صورة الشاعر
 أي قدرة الشاعر على إحياء هذا العالم وفردته الفارقة على
 الاستيعاب التي فيفسدها الجوانب « الحسية » sensibility
 فلذا نشر الشاعر آخر الأفكار التي قبلت هذه المادة لهذا
 الإحاطة - لأن الصدور والإفكار ذاتي كلفه أعظم بمثابة
 بواسطة الشغاف الذي ينقلها إلى الطليق في أوصاف حلالها ،

(٧) * عن ابي بصير والشمس ا * عن ٩٧ - ٩٨ *

۱۲۰

الاقتراب الآتق من الحقيقة . وعتما نلجا احدى المسرحيات الى مذهب غير تقليدي فقها لا ترمي ، او بالآخرى يجب الا ترمي ، الى التهرب من مسؤولياتها تجاه مبادئ أو أرائع أو تفسيرات تجربة العملية ، بل لها في الواقع تعادل ان تتوصل الى الاقتراب الآتق من حقيقة الأشياء والظلال الى أمهاتها والتعبير عنها تعبيرا حيويا ويجب ان يعرف كل شخص اليوم يتناول أمهات : الله وير الفوتوغراف للواقع في الفن ، يجب ان يعرف ان الحقيقة والحياة والواقع شيء معصوي لا يستحق الضياع الشعري نقله او التعبير عن جوهره الا عن طريق الابعاد ينقله الى اشكال تفتلت عن الاشكال التي يبدو عليها في الحقيقة . »

ولقد بدأ ويليام حياته الفنية كشاعر وما تزال روحه الشعرية واضحة في رموزه الكثيرة التي تميز مسرحية الحديثة . وكان الأدب والشعر باقنسة له في البداية موريا من ملته الواقعي . إذ تعود جبراته وأهله أن يعايدوه بركة طبعه ، مطلقين عليه اسما أنثويا . وكما أوضح ويليام نفسه فيها بعد ، فقد كان رد فعله عنيفا وهستيريا . ويقول ويليام في مرفعي اعجابه بأعمسفال لكفرج المسرحي الأمريكي « ويلارد هولاند » .

« ان أعماله تشبه عريفا مما اعتقد أنه المسرح العائلي .. شيء عنيف .. شيء مثير .. شيء مما لم يتعود عليه الكره .. »

ويترف ويليام بأن جو الصلف والمهستيريا الذي يميز أول قصصه يترتد له في فترة رئيسية لكل أعماله التالية . إذ يظل خيف من القسوة يعود الظهور في كل تلك الأعمال . والي جوار هذا الخيف يتركز تيار نان ، الأ وهو الرقة .. الاقتراب الى الكرامة .. والاستساق الى المواقف . وتشعر خلال مقام أعماله بركة خالصة : « لثريا مفرجند تيسيرا عافقيا من الشفقة على الضالعين سميتهم والقانونيين في المساء » تجده يكرر أبدا جملة « مسهر الموم » . وفي جانب جانين المصنعين نجد التشفيل ويليامز الماتم بالجسوس كرمز للحرية والتعذر ، تمثيل أساس من الإيمان ومن الحب وكثيرا داف الوحيدي للعيلة .

وقد نشر الخطاقي السابقة كلها في كتاب الذي جعل ويليامزلا يشغل باله بأنهم المصوى مسرحيا . مركزا اهتمامه على مساعدتها بقصاهات درامية هائلة من أجل أحداث صنعتها فعالة . فكتيرا ما تجد مسرحية مختلفة عنيفة مشحونة بالمواقف المؤادة كشلفة من مبقرية درامية وموجبة أصيلة تعينه على السيطرة على المؤاترات المسرحية . وهكذا نجد في هذه القصص تيسير ويليامز في أحسن صوره . ولكنه رغم هذه البقيرة لم ينتج حتى الآن - في رأي مؤلفة الكتاب - في كتابة مسرحية متكاملة مضموبا . وقد يكون رغبته للتعجب الواقعي قد حرره من مسؤولية إيجاد رابطة منطقية بين الموضوعات المتشعبة التي يشهد بها في مسرحية واحدة . وهكذا يوزع جمده على موضوعات مختلفة نتيجة لما يبدو على أنه ميّز من تنمية موضوع واحد الى فته الدرامية . ولكي يرفع من حمية التأثير الدرامي فإن ويليامز كثيرا ما يلجأ الى خلق التصادم بين هذه الموضوعات في مسرحية « أنت لستني » مثلا نجد التصادم مستورا بين ما يدور في ردهة المنزل والفتات الكثيرة في حليزة الدواجن في نفس الوقت ، وفي مسرحية « عربة اسمها الرغبة » تقابل بلاتش نغني اختلاصا عاطفيا في العمام بينما يقضي ستان على الآخرين في التلجج ما يعرفه من ناريخها الزوج . وكذلك المقارنة الدالة بين الشجر والرجل

الفصل السابع وجسدها تتخلي عن ذلك الاقتراب الآتق المصحلي لأمهات وليمز تقدم له في فصل واحد ملخصا لكل ما سبق في بحث عميق عن خصائص ويليامز الأدبية .

والكتاب يبدأ بملص عن علاقة تيسير ويليامز بما اسمه أولفة « النهضة الأدبية للجنوب الأمريكي » . فالرر جملة تطلع القارئ الى الكتاب تقول : « ان ظهور أدبي غني ومتشوع من الجنوب الأمريكي في منتصف أوائل القرن العشرين لهو وأهم من أهم مظاهر الثقافة الأمريكية » . لم تعلى أولفة لتجمل من هذا الأدب ظاهرة أدبية منفردة لها خصائصها وميزاتها .. السكاه والموتة على ثقافة الجنوب الاسترقراطية القارية ، واحتلال مثل المجتمع الشمالي الصناعي الخلفة مكثها .. الامتزال من كاليسو الجنوب الحديث والانفلاق والموتة والاصك بتقاليد ومثل الجنوب والإخلاص لها .

ومن القائلة الكبيرة لأدباء الجنوب الذين تورد القائلة تعريفا مختصرا لاعتادهم وحياتهم ، يبرز تيسير ويليامز ، فبالإضافة الى ويليام فولكنر ، لم يزل أي أدبي آخر من الجنوب مثل تلك الشهرة العالية التي يتمتع بها ويليامز . ولقد أصاب النجاح والشهرة بعد مرفعي مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » في شهر مارس عام ١٩٤٥ في مدينة نيويورك .

وويليامز خليف من تقاليد « أدب الجنوب » ومؤثرات أخرى . فهو ينهج على نهج أدباء الجنوب الآخرين من الأسى والأسف على غروب شمس استرقراطية الجنوب ويردز مثل مجتمع الشمال الصناعي عليها . وتلخص سفرته من تلك التل في صورة رجل الأعمال الذي لا يتي يرمس له صورة ساخرة معتلة اما في مخرج أو افق . الا أنه لا يتوقع داخل هذه التفسيرات بل يجد في أعماله صدى لتجارب وآثاره بأعمال داف . ألونسي التفسير في الشخصيات الدالية : الأطفال وشخصيات طبعية التوسعة الذين يجدون سعادة في الاتصالات الجنسية ، ووجاه الأعمال المتفوسين الذين فقدوا الاتصال بالحيوة الطبيعية . كما نجد في أعماله كثيرا من ردود الأمل لتجارب شخصية تبدو أحيانا في الشخصيات النائرة على مثل المجتمع الأمريكي .

ويقول ويليامز : « لكل كاتب منطق رئيسي يسود كل حياته ويبحث الحياة في كل ما يطلق . ولقد كانت حاجة الأشخاص الذين تصطب بهم الأحداث الى الفهم والرقة والياس هي القوة المسيطرة على » . وهكذا صوب ويليامز اهتمامه على مؤلف الفرد الذي يجتهد به مصالب الأحداث بحيث أصبح مرفعي موضوعات مسرحياته معالجة متشعبة لهذا الموضوع ومعلم شخصيات هذا الموضوع هم تلك الشخصيات الراقية التقليدية مثل سيدات الجنوب من أمثال « لورا ونجيسل » في مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » أو « بلاتش » في مسرحية « عربة اسمها الرغبة » . ومعظم هذه الشخصيات أرمي بسطاه يمايون من قسوة المجتمع الصناعي ومثله ومفاته . الا أن رقية ويليامز في النجاح لدى أكبر قدر ممكن من الجمهور جملة يظلم هذا الموضوع الرئيسي بموضوعات أخرى يسبغ عليها اهتماما أكثر لوبوموضوعات فلعامة أو شخصيات وشاهد مبالغ في رسمها .

وبوضوح ويليامز من نظريته الدرامية عندما يقول في مقدمة كتابها مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » : « ان للعلمب التفسيرية وغيره من الأذهاب المسرحية هدفا واحدا ، ألا وهو

المدى حيث يصور الشخص كشخصية أكثر تبالاً في أدراكها للقيم وعلاقتها مع الإنسانية « الشكر الجيد » والقي سخون في مسرحية ليلة السحابة » .

وبقول مؤلفه الكتاب أن ويليام خلق بعض الشخصيات المهمة التي لا يفتأ يود إليها فيكرها ويستعملها في معظم أعماله . وكثير من تلك الشخصيات موجودة في أعماله الأولى التي تختلف من قصص قصيرة إلى قصائد إلى مسرحيات الفصل الواحد ، وللتعبيل على نظريتها لا نحول المؤلف استخراج تلك الشخصيات وتحليلها وتبويبها في المسرحيات المختلفة ، ولكنها تمهد إلى تحليل أعمال ويليام الأولى واحدة واحدة بحثاً عن بواطن نظريتها . ومع استعراضها كل عمل نجد أنها تعطينا استنتاجات جديدة لخصائص ويليام الفنية بحيث تقسم تبعاً للنظرة الرئيسة .

في مجموعته القصصية المسماة « الدراع الواحد وقصص أخرى » (١٩٤٨) نجد بذوراً لموضوعات وموضوعات في مسرحياته التالية . فللرأى التي لا تقتلها بالحب والشعر تظهر لأول مرة في قصة « حبل الأذلّل لآزول » (١٩٣٩) أن الهباء للامتصاص نجده في قصة « الدراع الواحد » . كما نجد في نفس القصة موضوع الإنفاس الجنسي ثم العلق متمثلاً في ترتيب القصص الخمس الأولى . وهو موضوع من موضوعات ويليام المفضلة ومسرحية « نهاية الحيوانات الزجاجية » نجد أصلها في قصة « صورة فتاة في كاس » . أما قصة « الظل الأصفر » فهي تعطينا المراء المروية التي يتصور بها الحال حتى تنتهي بأن تصبح نيفسا (ملائحة في مسرحية « غربة اسمها الزهرة ») وغيرها . كل هذا في مجموعته القصصية واحدة .

أما مسرحية « أب لمدني » (١٩٤٥) التي يليها قصة دماء لورنس التي تعطي الاسم نفسه لشخصاً من ذواته بتبعها المؤلف في مسرحياته التي كتبها في السنوات التالية عن استكشاف شخصية مسرحياته من الأساطير والأفكار الأدبية والمعتقدات ، بل وحتى من لوحات الرسم بدلاً من الكتابة من واقع ملاحظاته لحياة الناس من حوله .

ونعاق المؤلف على هذا بقولها : وهكذا جرب تيسى ويليام العديد من طرق الكتابة ليل أن يتوصل إلى نجاح ملائم ، فملت للنظر كتاب مسرحي . ولقد جمع الكثير من كتاباته الأولى

وحسنها ليخرج منها كثيراً من مسرحياته الحديثة بنجاح كبير ، وأصبحت هذه الأعمال السابقة مصدراً هاماً لوجه . كما أنها تستمد أهميتها أيضاً من كونها تكشف عن أن نمالاج أكثره لم تغير خلال ما يزيد على ربع قرن من الكتابة ، رغم التغيير الجوهري في اهتماماته والحنن للاموس في فنية كتابته .

ولويليام مقدره جده على تجسيد الشخصيات الدرامية للمواقف التي يعالجها والتوصل إلى المطلق للميزة لشخصياته . وقد أظهر منذ البداية قدرته على كتابة الحوار العربي الميسر لشخصيات مسرحياته ، رغم أنه كان يحرص أحياناً على بعضها حواراً خطابياً محلاً .

وكثير من شخصيات ويليام ما هي إلا تجسيد لموضوع بحيث تستحيل إلى شخصيات مسطحة أكثر من شخصائها لأناس حقيقيين ، مستوى في هذا شخصية مسز يادنت المرأة الفسولية في مسرحية « الصيف والدخان » ونساء مسرحية « وشم الوردة » الجذبات إلى الجنس .

ورغم كثرة تعويض ويليام للموضوعات الدينية ، إلا أنه عمل مضبوذ الأدبي دمه . لورنس لا يبدو عليه الشغاع ديني عميق ، إذ جعل من المسيحية هدفاً دائماً لانتقاده ، فحسمه أما به أو مخرجون . وكثيراً ما نعر إلى إشارات غامضة توحى بتساؤل في الطهارة الروحية لديه بالأفراط الجنسي . ولويليام طريقة غريبة في استيعاب موضوع دينية على شخصياته . فالاهتمام الديني الأصعب في المسرحية . صبح مرادى بعدد الخطأ ن إحدى قصصه الأولى « الزهرة والدخان الأسود » ومسرحيته الحديثة « طائر الشباب الجديد » .

ومن بين من قرأ الكتاب نلقه كسفا وحيرة عمل لسام الرضا . د . عبد الله من الكتاب دراسة عميقة معجزة زمر . ليد . و . عبد الله مسرحي من أدب الكتاب المعاصر . كما أن الكتاب ذو فائدة حمة لمن يدرس ويليام بشكل الفصل أو الفصل الثاني لتفصيل من الأدب الأول والأخير والتي تعالج فيها الكتابة كل أعمال ويليام مهما كان شائكة أو حلقاً من توه غير غفلة عن قصيدة أو قصة قصيرة . كما أنه سيثير غمسة الناس بعداً من النقاط والاضباب التي يعنى خلالها استكمالاً لبحثه . وعند القارئ الرغبة من المزيد من القراءة عن هذا الكتاب المسرحي للتمدد الجوانب ببقية مزيد من الاستجلاء لنواميس هذه الجوانب .

محمد جمال امام



المجلات الغربية

شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

مواقف لمارتن • الحامي نوكلربو • مأساه لستونر

ARCHIVE



الجمهورية العربية السورية - الاتحاد السوفيتي وخروجه . ويظهر في الكتاب شبح سميثون ، وما تركه من أثر مشنوم على العلول في العالم الشيوعي وغيره . ويضم الكتاب خطبا آخر للقائد سارتر في يوليوس عام ١٩٥٥ تهيئت فيه من « التماشي السلمي والثقافة » ، ويتخلل هذا الخطاب آراء غير عنها سارتر لأول مرة ، ويطلب فيها باحترام الجنس البشري أولا ، وبالانتمائية بكل شيء حتى بالاتحاد القديمة ، من أجل راحة البشر عقليا وماديا . ولعل من أجمل التعبيرات التي يجدها القارئ في هذا الجسال الفكرة الآتية :

« أتى من بلغاضون الحياة الانسانية على كائناتية سارتر ، لأننا اذا متنا من أجل الكائناتية فمتنا - أي هذه الكائناتية - لن نصنع رجالا يمكن أن يطوا معنا . لكننا اذا تهاوت ، وبقي بعد انهيارها بعض الرجال ، فإن في استطاعتهم أن ينشئوا واحدة أخرى قد تكون أجمل منها . » (٢)

وتعلق مجلة «الكبير» الباريسية في عددها الصادر في ٢٤-٢٠-١٩٦٥ على هذا الكتاب بقولها أن سارتر يجعل من هذا الجزء ما يمكن أن نسميه « آراء في الانسانية » . تصد الانسانية كما يريدنا . سعيدة حرة في تفكيرها وتصرفاتها ، بعيدة عن كل قيد .

(٢) عجيب أن يتقابل هذا مع ما قاله الرئيس عبد الناصر من أنه ناضل زوال مبادئ « أبو ستيل » على أجادة الشعب .

أخيرا في مكتب فرنسا الجسر السابع من سلسلة « مواقف » (١) لجان بول سارتر ، المعروف أن المؤلف يتحدث في هذه

السلسلة عن أهم الأحداث الأدبية والاجتماعية والسياسية كما يراها في العالم كله ، ويبدى فيها رأيا يستند إلى فلسفته الوجودية في الحياة . وحديثه في هذا الجزء الأخير يتناول الفترة الواقعة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٧ ، ويتصب في لهجة جدلية جارفة - في آن واحد - على كل من الوجودية « ذات الازي الفراق » La bourgeoisie en vrac (٢) والاشيويين والاشيويين والاشيويين الذين تركوا الشيوعية إلى الوجودية ، باعتبارهم جميعا - كما سنرى - أعداء لحرية الفكر والثقافة . ونضم الكتاب خطبا طويلا سبق أن ألقاه المؤلف في موسكو يطلب فيه في جرة ، يتزوج - الصيغة العسكرية - عن الإلاد والثقافة كما حدث أيام كان ستالين يسيطر عليها ويجعل منها أداة لتفليس

Situations VII, éd. Gallimard, 342 pages, 17 frs (١)

(٢) يقصد سارتر هنا الوجوديين المتأثرين في ملابسهم ، ولا يجدون لأنفسهم عملا إلا التناق ، أي تجميع الثروة .

وطريفة العرض عجيبة في بليها ، حيث يشعر الفأري أن المؤلف يسجد به ويقول : هل أنت من رايي أم تخالفني المقيسة ؟ والفأري بدوره يسطر إلى التفكير مليا ، ويشعر بما يرغبه على الإجابة . وستكون الإجابة - وهنا قوة الحقبة - واحدة لدى الجميع . ستكون هي بينها داي سارتر فيها يلكر فيه ، وكما يلي :

أولا : لا شأن لنا ، لا باللوكرية ولا بغيرها من العقائديات « الميتافيزيقية » ما لم تكن हमسدة نابعة من البشر ولصالح البشر . والثالثة لإيجاب أن تخلص لمقابلة أو نظرية سيغسية ما وخاصة إذا كانت هذه النظرية تنص بالتطرف ، وكل طرف جهل لأنه اعتراف بجزء من الحقيقة دون باقيها . وما دام العالم وحدة لا تتجزأ ، وما دام الإنسان كل ككل ، فما بالنا نأخذ طرفا ونترك الطرفا ؟ لماذا ونحن نفلح هذه تمت آتسنا يطرق فيسر مباشر ، بلنا جهال ؟ فيمكن كل منا « إيجيبا » positif في خدمة البشر وفي خدمة نفسه ولذويه ، وكما أنهم (سارتر هو الذي يقول هذا) من الحياة ، ما « إيجيبية الخدمة إلا الثقافة نفسها » .

ثانيا : يؤدي بنا هذا إلى حقيقة أخرى ، تستند إلى سؤال آخر هو : وما هي البشرية ؟ ببساطة سارتر : هي الإلالية الأكثرية معا ، وإذا كانت الأكثرية ، فهي جماعات العاملين الكفافين من أجل الحياة - أي ضد الجوع والموت والمرض والإهانة ، والإلالية هي البورجوازية غير العاملة ، فإن كداح ليس . يجب أن نأخذ على أنه متعلق بالثقافة : وإذا كان للمثالي مكان في القول للمثالي أن الأفلس ما كان « سواجسد » دون وجود . فالبورجوازية ، موجودة ، لأنها صورة ذهنية في جو اللفظية الصالحة الكبرى ، والمنكسح صحيح ، سكن فداء شك ، أو دهل أو ساحل البورجوازية وجود هذه فداء كداح في ضمها . لا تعلم أنها بورجوازية بفضل وجود . الألبورجوازية ، أي كيف تقابل - الأصداد ؟ أن الوجود وجود في قول الآخرين من هنا لايد أن نصير . سير الرجال نحو احتياجاتهم الطبيعية/أ طبيعيا ، والسعي إلى هذه الاحتياجات حقيقة هي وجوديتهم بذاتها ؟ فها عولت البورجوازية التي تدعى بوجوديتها هي الأخرى لوجودية العاملين في سد هذه الاحتياجات ؟

ثالثا : الأمر الوحيد الذي ينفي القول جميعا هو هذه الفلسفة : الشعور بهذه « الوجودية المتبادلة » كما يقول سارتر ، ومن هنا كان عيب الماركسية الشيوعية ، ومن هنا كان نقصها وجهها لأنها لم تسعى إلا بنتاجية واحدة من هذه « المتبادلية » التي نظمت على شعور « البروليتاريا » بقوة تكاد تكون جارية بوجود داس المال لدى الآخرين دون أن تعترف بعبودية وجود داس المال هذا حتى تكون هي موجودة أيضا ، ومن هنا كان حماسها الذي لا يبرر حقيقيا ، في الرغبة في التخلص من هذا « الآخر » .

ومن هنا أيضا كان عيب الرأسمالية المتطرفة ، ونقصها وجهها كذلك لأنها لا تريد هي الأخرى أن تعترف إلا بالنتاجية الأخرى من المتبادلية ، ومن هنا أيضا كان نقصها ، ورغبتها في التخلص من هذا « الآخر » الآخر ، أن صبح التعبير .

هكذا نرى أن سارتر يمثل تدريجا من الاشتراكية المتطرفة إلى الاشتراكية المعتدلة . وقد سبق له أن بدأ الخطوة الأولى في هذا السبيل في كتاب « الشيوعيون والسلام » (1) ، وما هو الآن يعمل في الإطار الوجودي المخلص على تعميم ضرورة فهم هذه العلاقات « العصرية » التي يعتقد الجيل أن من المستحيل السيطرة عليها . كما يقول ، على أن قوة الجدل التي يتصف بها الكتاب تجعله يصف المتطرفين من الطرفين ، لا بالمجسّد فحسب ، بل بالجنون .. الجنون الذي دفع ستالين أن يفل بلطجر ما فعل :

« أن هذه الاشتراكية التي أخذ جنود السوفييت زياها تدين بظنون الثيران بأنفسها على جعاهر شحم الجور ، شيء لا أعرفه بل لا أستطيع أن أتصوره أو أفهمه . هذه الاشتراكية لم تكن من صنع الإنسان لانتسان ، بل هي اسم يطلق أحيانا على نوع جديد من أنواع الجنون » .

رابعا : وسارتر لا يعيش الماضي فحسب ، بل أنه يعيش حاضره ويرسم مستقبل البشرية حيث يقول : لكي لا يحدث مستقبل لا يحدث في الماضي ، ويبحث نسبة أقل في الحاضر في بعض مناطق العالم ، ولكي تكون هذه الوجودية « المتبادلة » حقيقة تنسقية واقعة ، وتعبيرا عن وحدة الدنيا ، لا بد - على الإطار القومي والماضي على حد سواء - من وجود حزب : حزب واحد يضم اليسار واليمين والوسط .

ويعني فرانسوا فال F. Val على هذا الجزء من الوثائق فيقول : أن هذه الطريقة التي يشوبها الجدل العملي ، والسؤال والجواب - وإن كانت لا تمت للشعر بصفة كبيرة - إلا أنها تعيل إلى نهاية الروحية الوجودية من حيث النقصا تعاول تثبيت ، ويعبر عن ما في الفلاسفة من حيث علاقتهما ببعضها البعض ، تلك العبرة التي سوف جان جول سارتر « عارية » معانا من خلال « اليسار واليمين » وهو والقيمة ، لكنها في الحقيقة صبيحة اليهم في أيامنا هذه ، ويجوز أن تصبح طيبة للذال في الفد . أنها أمل فيلسوف كرس حياته من أجل تحقيق أمل الجميع ، وهي نصير عن مفزى الترويج وأمل الجماعات في المستقبل .

لوكرزو : العيني (ه) : وإذا كان جان يول سارتر يتحدث بلغة الجماعات ويعبر عن أممها في مستقبل أكثر سعادة ، فإن الكتاب الشاب لوكرزو الذي أخذ صيته يذيع منذ عام 1966 منعاشرت له دار « جاليليو » كتابا هو بالقيمة وثقا لا هو بالسريرية أو بالشعر . يكتب لنا مجموعة من « العلاقات » التي تربط بعضها باليهم في طريق أحداث متتالية أسسمها « المحضر » Le Procès-verbal . حصلت هذه « القصة » ، أو أن صبح التعبير « اللامعة » L'aroman (٢) على جائزة من كيريات جواني الأدب ، جائزة رينودو (Renaudot) رسم

Les Communistes et la Paix; éd. Gallimard (1) 1954.
Les Clezio : La Fièvre, éd. Gallimard, 230 (٥) pages, 12 frs.
(٦) يطلق الإيب التيمى على هذا النوع من الأدب - اللادب - L'anti-littérature ، ومنه الاسم u-poésie واللامعة L'aroman ، وهذا شعر متصلة دون أحداث منسابة ، بألفى التقليدي المرفوف .

أما مثانه تحديق ومحاكمة يلق فيها الأدب الحديث بأنواعه موفد إليهم ، ولتنتهي المحاكمة بدفع « الأدب القديم » لهزيمة الفشل في أرضه الموعول ، ويصبح « الأدب للآداب » و « القصص الحديثة » و « النقد الشكلي » أشياء تتراوح في بطنه ، كما يقول « وسط تراب حزين » .. أتى لها سير نحو الموت .

كان هذا « الحاضر » - أو أن شئت - التحقيق « مقدمة مقدمة » avant-propos . كما أنه كان تجربة: غير أنها ، هكذا يترف أكاتب ، تجربة غير ناجحة ، وهي وإن كانت قد حصلت على جائزة ورنود ، فذلك لأن لجنة التحكيم هكذا يرى لوكازيو أيضا ، لم تكن على جانب كبير من الذكاء وبعد النظر ، لأنها لم تر القصد الحقيقي الذي يرمى إليه الكاتب وتحت لتأنيب بانه « قصة جديدة » . ماذا يتوهم إذن هذا الكاتب ؟ أن لوكازيو نفسه يصعدنا عن هذا في مجلة « كرات الجنون » ؟ Camus au Sud - في عهدها (الصادر في 15 مارس 1966 من مطبعة : أنها تجربة جديدة نخرج من نطاق الأدب بالمعنى المعروف ، وإن كان ولا بد من اشتراك كل فكرة فكره أدبية ، كما يترضى اتحاد كونستكيو أدبي هو في وأنهم فيلادوف سياسة واجتماع ، وكما يترضى تاريخ الأدب أن بيرجسون أنيسوف أدبي وشاعر ، فتأ أن يقول أن « الحاضر » أدبي .. لكنه أدب يسأل نفسه بنفسه ومن نفسه أكثر مما يسأل نفسه من موضوعه من الموضوعات المحددة التي يريد التماس أن يطرده إلى حد أنه أسس من الضروري أن يكون على قدر من الغرابة والرائع ، ويذهب إلى حد أن هذا الفكر الأدبي ، ربما ليس صحيح في كل شيء ، بل ربما يجرى مجرى الحسنة الأدبية .

وكما هو كان لوكازيو يريد منا أن نذكر معه قصة « الحاضر » لندرك ما كتب أحدا لمكمل فكره في 1966 . جزء كتاب في « دراسات الجنون » مقالاً نقدياً عن الأدب هنري ميتشو Henri Michaux يعرفنا فيه بتاريخه هو في الفهم و « الرؤية » أو بالأحرى ، في مواجهة الانشغال المراسية ، واستخدام حاسة البصر بوجه خاص في استنباط « الأشياء » المارة ، في الحياة اليومية ، وهو إذ يتبرع كلف كان ميتشو يرتضى في أحضان « الأشياء » في فترة اندفاع جارف يكاد يكون نوعاً من « السقوط » - إشارة إلى قصة الكبير كامي « السقوط » (V) - أو فيما يشبه « الفتيان » ، إشارة إلى مسرحية « الفتيان » لسارتو (A) - يرتبها هذا النوع من « الحاضر » التي تعيب الكاتب حين يجمع شذات « أجزاء من العالم » كما يقول لوكازيو ، في الغرفة التي يكتب فيها مما يسميه « ملاحظات » (Notes) ، « قصة بالمعنى الماور » .

وفي كتاب « الحاضر » يتبع لوكازيو نفس طريقة ميتشو : و « الحاضر » عبارة عن 9 « قصص » أو 9 « قصص تكون كلها وحدة متكاملة وتزسم طريقاً هو الطريق الذي يسير فيه ضمير رجل يريد أن « يمتص العالم كله ليصبح هو نفسه مجموع

الولايات » كما يفعل ميتشو أيضا ، وهو إذ يسير في الشوارع أو يصد الجبل ليجمع في النهاية عدداً من الملاحظات ، يعزل إلى نهاية الكتاب دون أن يذكر قائماً بالكلم الذي جمعه . وهو إذ يسير مثلي ومثله يفيل إليه أنه استمر عدداً من كياومترات الأرض وسير وهو الصاب الحصى ، حتى الملاحظة لينظر إلى وجود البقرة الذين يقابلهم وإلى المنازل والاشقات القصية أو الرامثة وقصاصات الورق الملصقة على الأرض ، والحطب الشجرة على واجهات المكتبات الخ .. وبعد لنا كل شيء من تايابا الكولومترات التي أتت بها : كبيرها وصغيرها فضيها ومظلمها ، ونظفها وقدرها ... ولابد له في كل هذا أن تكون « انتظار » فوق هيئته ، ولا احتسب كل شيء ولم يعد يرى شئاً ، وهرم نفسه كل تفكير .. والنتيجة هنا رمز للحسب أنها رمز بسن أهمية حاسة الإحساس في العملية ، ولوكازيو يصنع حاسة الإحساس فوق كل حاسة ، كما يدع بودليس حاسة التمس في لغة العواصم .

تسبح « ملحوظات » أو تسبح لا قصص تجمع كما قلنا أكبر قدر مستطاع من أجزاء الصلابة ، هي غرفة ، لكنها تدفع بنا وسط العالم في حركة دأجة ، ولما عيينتنا نحن الآخرين بنفس الحصى حين تمدنا لقراءتها إلى شلف يرجع إلى بساطة أسلوب ووضوح فكر جديرين بالانجذاب . ويرجع هذا الموضوع كما يقول لوكازيو في مقالة عن ميتشو إلى أنه يكتب كما يبيّن ويكتب وهو يسير (والسير على ما نفهم سير الفسيفس في الشوارع والطرقات) .

حول الآن دوراً في « الحاضر » الكسيري « نفس العدد المذكور يصطدم بالهجوم عليه » Coup de Abstrait . تقول قصة « السقوط » : « الحاضر » : « المرحلة » الفتيان » المارة « أوله في الوقت الذي يفيل فيه كامي على الإنسان عندها أراء مدعه بالقلب والخطبة يلقى به وسط عالم لا يستطيع فيه الحكم على الأشياء ، حكم على نفسه و « بسقوط » و « تدب أن « الحاضر » تجل من العالم علماً جراً يهرك حركتنا وتترك فيه ، وكلنا رغبة في الحياة والانزعاج .. الانزعاج فوق جبل العرفة . وفي حين أن « الفتيان » فتيان لأن الإنسان حين يبحث عن مثل أعلى لأهله وعن عقلات كاملة متكاملة يصر بشبهه أشد يد ويصاح بهلاً المهاد نتيجة لاحتسا بهما يستسيغه العامة « الكرف » عنيد أن « الحاضر » وإن كنت حصى ، إلا أنها حصى جارف ونهيم في مصوفة الفتيان ، والعينة في واقعية جديدة يعكس فيها الكاتب تصوير دقائق الفتيان من خلال وصف يجسوز أن نلخص منه الفتيان الفتيان - هكذا يقول جوفروا - تتقدم لنا ، لا الأشياء والأحداث التي يراها المتد العادي الحصى ، بل كل ما هو غربي من خلال نظارة لوكازيو ، ولا غربي بالأسية لنا نحن المعاصرين بصر الناظر .. وما هذا إلا العرفي : كما يقول لوكازيو - إلا « مجموعة من لمابين حية يتع كل منها فجأة وسقط حديثة آنزه فيها » واعتقد أن هذه « الفتيان » هي أما ما خفي على أصمير المامة من دقائق ذبونية ، وأما سقوط الحبة التي لا يراها المتأملون .

وسواء كان هذا من قبل الأدب أو الأدب « القصص أو اللامعة ، فهذا هو الكتاب الذي وزعت منه دار نشر « جاليمار »

La Chute; A. Camus. (V)
La Nausée (A)

٣٦ ألف نسخة في شهر ونصف .. وهذه هي الصورة الحقيقية لنوع « التجريب » الذي يريد دفع الناس بالفضول ، مؤملا أن يكون هو الجديد الذي لن يموت !!

•

فيليب سولتر : مأساة (٩) : في حين أن لوكتزيو يكتب كما يسير ، أو يكتب وهو يسير ، نجد أن فيليب سولتر يكتب قصة الكاتب الذي يريد أن يكتب ، الكاتب حين يكتب ، عند أن يسلك بالقلم ويضعه على الورق ويربط بينه وبين خياله بسلك يكون أحيانا موصلا جيدا لحرارة الرغبة .. وبغية الكتابة ، وأحيانا أخرى عازلا يتلصص كل الصال بين الفصل والورقة : في هذه المرة نجد قصة هي قصة الإبداع التي وما يحدث خلاله من أحداث لغوية وصور ، وما يحدث للكاتب من « الآم ... والحد ... وخوفان .. وفقر » كما يقول سولتر في قصته . لكن ماذا يكون موضوع القصة ؟ أنه عملية الكتابة في ذاتها ، أي مود اللفظ والتعبير والتجمل ، حيث يحدث ما يحدث من خصام ومصالحة : خصام بين الكاتب واللغة حين ينقطع « السلك » ، ومصالحة بين نفس الكاتب وقلوب عقله الذي يقدم له الكلمة المصبوغة التي تمرير من كل ما يريد بالتمام والكمال . وتكرر المصالحة .. وتكرر المصالحة طول الوقت ، لكنها كثيرا ما تصيب الصلابة بالظلام والغموض بدلا من أن توضح موقفا أو متفرا أو حدثا ، وهذا يقوض الكاتب في أعمق الفلسفة ليقضي على المسافة « بين الفكرة والكيان » ، وماهو بقادر أن يفرس إلى نهاية الاتصال ، ولا بمستطيع أن « يطفو فوق سطح اللغة » كما يقول .

والذي يحدث في نهاية الأمر أن ينتهي الكاتب خائفا ، كئيبا باعتباره قصة ينتهي دون أن يبدأ أصليا .. لكن ليس مقلدا هذا في نظر الكاتب أنه « لم يملئ شيئا » فلم يبرهن على عبقرية

(٩) Philippe Sollers : Drame; éd. du Seuil, 180 p. 9.5. frs.
Jean Pierre Faye, Tel. Quel du 15 Mars 1985. (١٠)

في الوصول إلى هدف حددته لنفسه مقمعا ، بل أنه يرى أنه نجح نجاحا كاملا في آليات حكيمة لا جدال فيها . وتلخص هذه الحقيقة كما يقول جان بيير فاي في مجلة « الحقيقة كسا هي » (١٠) Tel. Quel في مقال يقدم فيه هذه « المأساة » هي أنه ما دام الوجود .. ما دامت الحياة - تمتد أساسا على اللغة ، وما دامت جميع مشاكلها تدخل في نطاق اللغة ، فإن كل أدب وكل فلسفة عبارة عن « ظواهر تعيش على اللغة وتزد مع هذا أن تثبت استقلالها الذاتي دون أن تفكر لحظة أنها لا تعيش إلا باللغة وينهار اللغة » .

وهكذا تصبح الكتابة في ذاتها « أبيل حقيقة » كما يقول فاي ، ما دام العالم لا يتواجد إلا بها وما دام المسكر لا يفرج ولا يستطيع أن يفرج لم يصعب « موضوعياتنا والآخرين » إلا إذا أرادت اللغة أن يملأ .. كما يحدث لو لم يكن يكتب .. وعين يقوض ويظف لم يقوض بعدا عن الكلمة ..

وفي مقال آخر من « مجلة الجيب » الصادرنة بنس التاريخ (١١) - وهي مجلة جديدة لم يظهر منها إلا عدنان ولكننا تلقى بعض الروايات - يعاقق أوتوهان O. Hahn على نفس « المأساة » ويقول : إن هذه القصة في حقيقتها .. « مأساة نوسيس » ، ونوسيس هو الشخصية الأسطورية التي لمحبب جدالها أمام المرأة ، ومنها « عائلة نوسيس » المعروفة .. وفي « المأساة » يصبح نوسيس هذا هو الكاتب الذي ينظر في مرآة ، مرآة الأدب - لكن ماذا يرى نوسيس هذا ؟ أنه لا يرى إلا « تراجع الفهم حيال نفسه » لأنه إذا كانت اللغة تأتي إلى الفهم بطريقة مبشرة أو غير مبشرة فلها تعود إليه مرة أخرى ، وإن تكون قد خرجت وطغت على الورق ، لم تعود إليه أصلا بل تفرج وهكذا .. لكننا لابد أن نتساءل هنا : هل تأتي الحقيقة من المفاجأة أم الدجاجة من البيضة ؟ هل يعرف أحد أيهما أي من الآخر ؟ طبعاً لا .. وما دمت لا تعرف فنحن نجعل أيضا قصة اللغة والفهمير ، الدجاجة والبيضة ، أو البيضة والدجاجة .. سواء سواء !



رسائل جماعية

تقدمها نجاة ساهي

مضى من ذلك على قدر كبير ، فقد عهد في كتابتها الى
طريقتين ..

أولهما : محاولة تقديم ذلك التفسير في ثنايا الموضوع
للإفلال من كثرة الهوامش والتعليقات .

ثانيهما : تقديم ملحق في آخر الرسالة خاص بدراسة لقوية
تاريخية ، ويبدو من الرسالة بوضوح ، الاعتماد بصفتها أساسية
على المواد الكتاب والمؤرخين المعاصرين ، وهذه الطريقة وغيرها
تأخذ الوصول الى طبيعة العصر وأصول حركة الإصلاح .

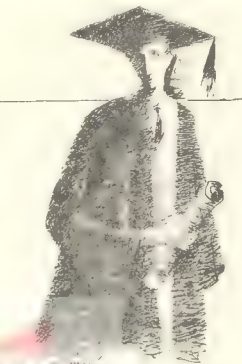
وقد كان تخطيط هذه الرسالة من الصعوبة بمكان إذ كان
من الصعب أتباع الخططين التاريخيين العاديين ، وهما
التخطيط الزمني أو الأسلي .. وكان لا بد من التوصل الى
خطه ظهر الموضوع كحركة وفكرة . وتفسير الأحداث تفسيراً
اصلاحياً ، مع التركيز لكلى الموضوع في أسلوب علمي خالص .
هذه الخطة تشتمل على أربعة أبواب أول اعطى فيه صورة واضحة
للدولة وتطورها الى ما قبل العصر المطلوب . والكشف عن
شكل الدولة ومدى حاجتها الى الإصلاح .

وعلى ذلك احتوى الفصل على إيضاح لعالة الدولة من
حيث حدودها وجوانبها الأوربية ، وأجزائها الاسيوية والاقتصادية
وتقسيماتها الإدارية ، وما تميزت به ولايتا - الإلالي واليفدان .
من وضع خاص ، وتحليل الجزء الأوربي من الدولة ، والنظام
الذي وضع بالنسبة للمسيحيين فيه ، ومركز اليونانيين في هذا
النظام وكيف صارت الدولة يحكم موقعها الجغرافي مميراً بين
آسيا وأوروبا ووسطاً بين الاسلام والمسيحية ، وأثر ذلك في
ارتباط الاقليات الدينية فيها بالدول الأوربية .

ويتلمح بعد ذلك مركز الدولة الاقتصادية ، وسيطرة طوائف
الاقليات فيها على مصادرها المالية .

ويبدو مما ذكر تراء الدولة وتعدد مواردها ، وعدم ملائمة
النظم المالية والإدارية للنظم المستعمدة ، وظروف العصر ،
وأدراكاً لمركز الدولة المتأرجحات في هذا الفصل إشارة لمزاياها
أكثر الدول الأوروبية المعاصرة .

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل دراسة مقارنة بين الدولة
العثمانية وغيرها من الدول الأوروبية من حيث تكون المجتمع



حركة الإصلاح العثماني في عهد السلطان محمود الثاني

كلية أداب جامعة عين شمس ،
بوفنت الرسالة القيمة من السيد
محمد عبد اللطيف البحراوى المدرس
الأول بدار المعلمين بصريّة التخل ،
لتبل درجة الدكتوراة في التاريخ الحديث .. عنوان الرسالة
هو « حركة الإصلاح العثماني في عهد السلطان محمود الثاني » .

يقول الباحث أن الكتابة في تاريخ الدولة العثمانية موجه
عام تستمدى تطلعي الحاجز اللغوي ، والاتصال المباشر بالدولة
وأصولها ومجتمعها ونظمها .. وقد أوجت القراءه فيها كتب
عن الدولة ونظمها أهمية العرس على محاولة تفسير الكلمات
والاصطلاحات ، تفسيراً علمياً تاريخياً . ولما كاتب الرسالة



ولاة بعض الولايات جهودا حاصه لتجديد في ولاياتهم ، ووجدت الدول الأوروبية الفرصة المناسبة للاستثمار - ملاقات مباشرة بالشعوب والطوائف غير الاسلاميه في الدولة العثمانية ..

اما الفصل الثاني من الرسالة ، فقد حصصه الباحث لمعامل الإصلاح الداخلية والخارجية بحيث تتضح كل منها على حدة وتتلخص العلاقة بينهما ، ويقهر في تلخيصها مولد حركة الإصلاح ومنهاها .

وقد استلزم ذلك أليخص سياسة روسيا وهي اخذ مولوبيا واخراج الترك من أوروبا ، واتبعت الروسية ما أسماه بعض المؤرخين بالميخافيلية العسكرية ، ومن ثم كانت حركة الإصلاح هي خط الدفاع الأول من الدولة .

ثم خصص الجزء الثاني من هذا الفصل للمعامل والتأثيرات الفرنسية ، وكانت الفجوة الفرنسية على مصر وسوريا من أوقاما وأخطرها ، وأتت ألتاريخ الفرنسي الى عاصمة الدولة نفسها ، وفي ولايات الدايوب ، وكانت فترة الحكم الفرنسي لـ « فكتسيا » مؤثرا فعلا .

وتمثل مجهودات اليونانيين لبيتاء الدولة العديته عاملا هاما هو من ألتأني العديته التي شررتها الثورة الفرنسية ، والى جانب ذلك كانت المسألة الصربية .. وشهدت لبنان مجهودات القسطنطينية لقمع الكتيبة الشرقية اليها .

واللبنان - كما سمي العسرون العظيم حافل بالاصلاحات التي تتكشف عن روح العصر .

وفي تركيا - كما سمي العسرون العظيم حافل بالاصلاحات التي تتكشف عن روح العصر .

وفي روسيا حركة الإصلاح المعروفة باسم بطرس الأكبر الذي شى جيشا دائما حل محل جنديته الاقطاع .

وفي إنجلترا .. ظهر نظام الليشيا والصحافة الواسعة والتقدم البرلماني .

وفي بروسيا .. بشى فردريك الأكبر النظام الإداري البروسي البيروقراطي وعاشت فارس والهند وتوتني حركات اصلاحية فوامها الاخذ من أوروبا .

وبدا واضحا ان حركات الإصلاح المعاصرة كانت تتجه على الأخص نحو الإصلاح الحربي وتقوية الحكومة المركزية ، ووجدت حركة الإصلاح العثمانى حدا فوروبيا في عصر التطور والإصلاح ..

اما العوامل الداخلية .. فقد استعملها الفصل للإشارة الى تأثير انزواء السلاطين وازدياد ثراء العلماء ونفوذهم ، ووصول البعض منهم الى مراكزهم من غير الطريق التعليمي ، ومن ثم وصل الى قمة هذه الهيئة بعض من أمتهمم النافع وجعلوا حقائق الاسلام .

وحين حرصوا على بقاء ما صار فهم قوموا حركة الإصلاح عن طريق الفصل بين السلطان وقواته ، ومنع حركة الإصلاح من ان تمت لهذه القوات ، وفسر العلماء الازلام تفسيرا عريضا متى عن رغبة الاكتشادية ، ومن ثم حدث تحالف بين الفكتين تمثلت فيه القوى العوامل المضادة .

وانزل الاسلام في أتمام الطبقة في الدولة . وايضاح مركز الاقطاع والروح الحربية بالنسبة للنظم الأوروبية المتألفة .

وسئل العديد من ذلك الى العلماء .. من حيث مركز هذه الهيئة في المجتمع العثمانى وأخصاصاتهم التشريعية والعسكرية والتعليمية والثقافية وتنتج ذلك .. وفي الكلام عن سراى همايون او « قصر السلطان » يفسح الضخم المصدى ، وتوفر الفرص التي يؤدى لظهور فسوء النظام والاستبداد والاستغلال ، وظهور الحركات الانفصالية .

وفي العديد من المصطنعية بدت بيجلاء مواحي الإصلاح اللازمة لمعاصرة الدولة .. وتبدو في نهاية هذا الفصل عناية خاصة ببيان كيفية نشاء العسكر الجديد أو الاكتشادية ، ورسومهم وأمجلهم ثم ما طرأ عليهم من تطور وضعف وفساد وكذلك كافة القوات الأخرى وما لها من نظم وأخصاصات .

وتبدو الدولة من كل ما ذكر كبناء ضخم عتيق يوشك ان ينهد ، ومع ان الدولة قد مرت بفترة جمود طويلة ، فقد خاضت حروبيا كثيرة ألتهمست عمق المقاومة فيها ، وفوتها الاصلية ، واسترعى النظر تهايك الحياة فيها . ومعنى هذا ان يعيش الناس بين القديم والجديد .

بعد ان أوروبا المعاصرة شرع الخطى ، وإسنان الدول المامن عسر فيها قد انطلق يحدث ثورة في السياسة والزراعة والتجارة وأدى الأزدحام الناشئ عن هذا الى خلق موجة من الرخاء ، استجس رجال العصر على التجديد والإصلاح ، وحين .. لا بد بكملا هو جديد مبتكر ، ولم قد للناس .. لا بد .. وعمل مزارع مزارع محسود لار .. الى ..

ومن لم اهتز الجميع الأوروبي من جذوره ، وكان من عناصر هذه الحركة ما يلقى الى المحافظة أو الإصلاح الفصائل .. المديريه ، كما كان منها ما يلقى حتما الى فكرة الثورة أو الانقلاب .

وحين ازدهر النهضة الأوروبية ، وتقدمت العلوم الطبيعية ووسائل الحرب ، عجزت الأنظمة العديده في الدولة العثمانية عن مواجهة الظروف الجديدة وتواتت الهزائم ، والمضطرب الامن ، وسادت الفتن ، وأصبحت الدولة في أواخر القرن الثامن عشر في موقف يسدي نظرة شاملة .

وهنا برزت الآراء .. فلاخاؤون الأوروبيون ولوا انه لا اصلاح الا اذا تغلب المجتمع العثمانى عن أصوله الأولى ..

اما العثمانيون أنفسهم فقد ألتسموا فريقين .. فريق كان لا يزال يرى الإصعاد التاريخيه الاسلاميه ، وفصل النظم العثمانية في عصر قوة الدولة ، وهؤلاء لم نهزم الأفكار الواردة من أوروبا ، وكانوا يرون ان أساس هذه الأنظمة لا يرجع الى علم فيها ، ولكن الى سوء التطبيق ، وفريق رأيانه لا بد من انشاء الحكومة العديده والنقل عن النظم الأوروبية الى الحد الذي يحقق هذه الغاية .

ول هذه الفترة المصطنعية ، تعرض المجتمع العثمانى لحلول عنيفة مؤثت الفناء الذي كان يحمي نظامه ، ووجدت الشعوب الطقاسة الفرصة لتبني نفسها متفصلة عن الدولة ، وبذل

ويختم الفصل بإيضاح الفساد الإداري والمالي والاجتماعي، مع بيان أهمية الإصلاح ، وموقفه وصعوبته ، وسهولة العوامل الخارجية والداخلية سيطرة ثقلية كانت تؤذي دأليا الى تويه الإصلاحات .

وفي الفصل الثالث بيان لحركة الإصلاح قبل محمود الثاني بإيضاح النقطة التي بدأ منها ذلك السلطان حركته الإصلاحية .

وقد تمكن تقسيم حركة الإصلاح قبل محمود الثاني الى فترتين .. اولهما الفترة التي سبقت اعتلاء سليم الثالث ، والفترة الثانية هي عصر ذلك السلطان نفسه .. وفي الفترة الاولى اخلت الإصلاحات شكلا متقطعا ، وغصمت للخسوف والارتجال .. اما في الفترة الثانية فقد اخلت بشكل حركة عامة ، واستهدفت اجراء تغيير جدي .

وكان سليم الثالث ، مع ايمانه بالإصلاح ، وريق القلب ، لذلك كانت محاولاته الإصلاحية رقيقة ، وقد أدى ذلك بالإضافة للعوامل الاخرى الى انتماج الطغاة والاكابر واصحاب المصالح في جبهة واحدة لمواجهة حركة الإصلاح مواجهه مكشوفة .. ومن لم كانت انقلابات استنبول التي خصي لها الفصل الرابع .. وفي هذه الانقلابات دفع مجرته حياته لمنا لحركة الإصلاح ، ولجئ اكثر رجال الإصلاح ، بيد ان هذه الانقلابات نفسها ، كانت المعركة التي تخرج فيها - محمود الثاني - وهي التي صنعت صناعة جعلته ذا عزم واقتدار عظيم .

ومحمود الثاني ، هو الامن الذي يعيد العظمى الى امرأة فرنسية .. ورغم رؤيته سليم بأرباب فوجئ الإصلاح بديهي امام عينيه ، فقد ساءت حركة الإصلاح سر خالصة ولا متردد ، وكان يصفي ويريد عمل كل شيء دون انتظار منع أو قصد سوى مصلحة الامة .. وكان يدركه انه على رأس دولة تنكث كل عناصر القوة ولا يتخلص سوى حركة الإصلاح لتفجح وتؤذي املها .. انتقلت اليه افكار الثورة الفرنسية ، وأدرك التغيير الجذري الذي يسود أوروبا ، وكان فطيا في دينه متشبثا من رايه ولذلك كان قويا ، متبع العقل ، يعرف ان النجاح متوقف على اختيار الوسيلة ، وقد هزه انقلابات استنبول هزة عنيفة ، وفتحت امامه افاق حياة جديدة ، وأخرجته من الانعقاد على العنق والقفد الذي ملأ عليه اكثر معاصريه من بنى ابنه الى الاخذ بالأسباب ، ولذلك جاء محمود الثاني اذا قورن بمن سبقوه القوي والعظم واكثر شجاعة وتصميما ، واحتل مكانا بارزا بين عظماء الرجال وانسدهر المصلحين .

ويعتبر الفصل الخامس ، وفيه العديد من عصر محمود الثاني امتدادا للفصل الثاني اي انه تتبع للعوامل وتطورها في عصر ذلك السلطان ، مع بيان التطور الذي طرأ على كل منها نتيجة لما هو في المصلين الثالث والرابع وتغير الظروف الخارجية .

والحق ان تخليط هذا الفصل كان أشد صعوبة من أي فصل آخر لكثرة العوامل الخارجية وتبدلها وتداخلها ، وقد

اعتبر وسائل الروسية لتحقيق اهدافها في الدولة هي خط السير في الجزء الاول من الفصل ، مع مراعاة الترتيب التاريخي في كل وسيلة على حدة ، ثم الانتقال بعد ذلك الى أبرز مظاهر العصر الاخرى مرتبة ترتيبا زمنيا .

وتعتبر المسألة اليونانية من أبرز مظاهر العصر وقد اكس تفسير حركة الإصلاح في عبء هذه المسألة بانها كانت وسيلة من وسائل مقاومة هذه الثورة .

وقد حاولت روسيا كذلك تحقيق سياستها من طريق التعاون مع نابليون ، فلما أعلن نابليون الحرب على روسيا سنة ١٨١٢ وجد السلطان الفرصة للتفرغ للإصلاح ، ولكن المؤلف الداخلي الذي تمثل في الحركة الوهابية ، وتصدر الاكتشافية ، ونشاط بلط الصقليين في الحرب العربي المصاع هذه الفرصة .

وكانت المسألة العربية أحد مظاهر العصر أيضا ، وفيها طلال التدخل الروسي والتمسوي واشتد للثبوتين اشتدادا أجبر السلطان على التسليم بحق المصريين في حكومة ذاتية سنة ١٨١٥ . وهكذا فتحت الحرب الطريق لبعثت اليونان .. وفي هذه السنة كان مؤتمر فيينا ، وقام حلف بين فروع الكنيسة الثلاثة في روسيا وبروسيا والنمسا .

ونمثل سنة ١٨١٦ فترة هدوء نسبي ، إنجبه فيها السلطان بكل طلاء للإصلاح ، ولكنه كان هدوءا سطحيًا ، إذ كانت النهضة القومية في البلقان في نمو مطرد نتيجة الاطكار الواردة من فرنسا والعالم الجديد واسبانيا .

وكان معنى الاحتفال بالولايات الأوروبية في الدولة هو ان تكون الدولة قوية بشكل لا يشجع هذه الولايات على الانفصال ولا تخشى من الاضطراب في حريق الإصلاح الشامل .

وفي سنة ١٨٢٦ أهدم السلطان على التخلص من الاكتشافية ونكث فترة جديدة في عصره ، فظفها ليناول الاولقيصر الروسية ، واملى على الدولة اتفاقية آق كرماني .. فلما حدثت معركة « نغارفو ١٨٢٧ » بدأ الوقت مناسب امام الروس ، وكانت حرب « ١٨٢٨ » محاولة مكشوفة من جانب الروس لاضافة حركة الإصلاح ، لك الحرب التي انتهت بمعامدة ابدية سنة ١٨٢٩ التي تمثل المحى نجاح روسيا في الدولة العثمانية .. لكن السلطان المصلح ما كان ينتهي من صلح ابدته حتى شغل بغزو فرنس للجزائر .

وقد حاولت فرنسا جذب محمد علي لتعاون معها في ذلك المشروع ، ولكنه فشل العمل في قطاع الشام والعراق للتجارة مع الهند .

وينتقل الحديث في هذا الفصل بعد ذلك الصوري الى الحركات الإصلاحية المعاصرة في الجزائر الاينية وانجلترا وفرنسا والروسيا والنمسا وبارس والعراق ولبنان والحرب الافسي وتونس ، مع عناية خاصة بحركة الإصلاح في مصر ، وقد خلص من ذلك الى البتات :

ان حركة الإصلاح في الدولة العثمانية لم تكن يدعا .

ان الإصلاح في هذا العصر كان صلة مشتركة وتقليدًا شاملا .

ولذلك سار هذا الفصل سيرا متوازيا للفصول السابقة وتم تحليل كل مناصر من عناصر الإصلاحات من حيث ماهية الإصلاحات وأوجه الصواب والخطأ .. وآراء النقاد مثبوعة بالرأي الخاص .

أن نظرة عامة لتطبيق محمود الثاني لحركته الإصلاحية يدل على سمة الاطلاق ، يؤول إلى أن هذا التطبيق كان صحيحا ، ولو أن الدولة نمت بفترة سلام كافية لاستطاع السلطان اتجاه كافة الإصلاحات ، ولكن لفظ كان عاملا أساسيا . فقد تراكت قول رأسه سحب كثيرة ، وتبدو في عصر السلطان محمود خسر نطف رئيسية :

أولا - فشله في توفير فترة السلام الضرورية للإصلاحات .
ثانيا - انصرافه عن التعاون مع ولائه الأقوياء ، فقد كانت خسارة الدولة في ممتلكاتها كثيرة .

وقد نجح السلطان في القضاء على السلطة المستمدة من الوراثة والتي كانت ترتكز على التقاليد ، وأنهى عهد توريث الوظائف وتقليب العرف على القانون ، وانتقلت الإدارة بحسب إلى آليات المال نتيجة لاستصلاحه الإداري بعد أن ظلت في نزوان العاصمة زهاء قرنين من الزمان .

ثالثا - كان الإصلاح العربي هو واجهة الحركة الإصلاحية ولكنه لا يمكن القول بأن هذا كان من ترتيب السلطان واختياره ، بل كان العوائق عرصة وعاليد العصر ، هي التي أملت هذا الوضع وأقره فرملا لا خيار فيه .

رابعا - لم ينجح السلطان في علاج التباطؤ والبلادة ، في نظام الحكم ، فظهر عنه الكثيرين .

خامسا - كان محمود الثاني يمثل في إصلاحاته إلى حد ما تميز النظرة الإسلامية من حيث التقليد بالثورة والاعتماد على الإقناع وإقامة الحجج وشر الفتوى واستطلاع الرأي .. وكل مناجاة في خلق رأى عام يستند الإصلاح ويدهم لتطويرا عاما في الدولة .. حتى يمكن القول أنه نجح في تحويل حركة الإصلاح إلى حركة شعبية .

ونعتبر حركة الإصلاح في الدولة العثمانية في عهد محمود الثاني مثلا فريدا من حيث أن السلطان هو الذي ترغم حركة الحدود .



وقد بدأ مناقشة الباحث الدكتور عبد الحميد البطريق .. فقال أود من كل قلبي تهنئة السيد البصراوي على جهده المحمود الذي بذله في موضوع غير لأن مراجعته وأصوله ليست في متناول يده ، ولكنه استطاع بمثابرته وصبره أن يتغلب على هذه الصعقات فيقرا ويبحث عن جميع المصادر ويعلم اللغة التركية ، فأضاف معلومات وتحليلات جديدة جديرا بأن يعتنا عليها في الواقع .. ومراجعه التركية الأصلية هي ميزة شرفه دون منفي من كتب في التاريخ العثماني .

كما أن الرسالة تمتاز بالسماحة المستحبة غير المكونة إذ يشعر قارئه هذا البحث على أن رغم من استطراده بعض الشيء .. بأن كاتبه حاد غير مترحم في أحكامه .

وأنه من مظاهر العصر العامة وجود التقسيم أساسا بين أنصار التقدم ومعارضيه في المجتمع الواحد .

وإن الإصلاح العربي كان واجهة لكل حركة إصلاحية وفي معتمتها .. وذلك وضع كانت تملأه الظروف الخارجية والداخلية للدولة الواحدة .

ويستقيم الفصل بتحليل للمجتمع العثماني في عصر محمود الثاني ، ويتضح من هذا التحليل أن النشاط العام في الدولة كان في أيدي العناصر اليونانية الأرمنية واليهودية ، وهي عناصر لم يكن من الممكن أن تعمل على أحداث نهضة حقيقية في الدولة ومعنى حركة الإصلاح إذن ولي عبء هذه الحقيقة هو نقل هذا النشاط من أيدي هذه الطوائف إلى أيدي الأتراك وأعدادهم لهذا التأثير الكبير .



رأى الفصل السادس عرضا للإصلاحات التي تمت في عهد محمود الثاني .. وإهمها :

إصلاح حربي تخلص فيه من الإنكشارية وأبطل كافة العواصم غير المنظمة ، ونظم الجيوش الجديدة التي حملت اسم "القساكر" المتصورة الحديثة " ، ووضع النظم المستحدثة لها .. وابتدع حركة الإصلاح إلى البحرية والبوليس ومراقب الدولة والصحة وشهد العصر حركة عمر وإنشاء واسعة وإصلاح في القضاء والتعليم الذي قضى السلطان بتنظيمه وتدريبه وتنويعه ، مع الإخل بالكرة التعليمية التطبيقية وإرسال البعثات واستقدام المدرسين والكبراء وتطبيق إصلاح نظام واسع النطاق شمل العناية بالبن والادب والفوسيقى والصحة والتعليم والتوعية والترجمة والطبابة ، وأخذ السلطان نظام المدارس الديبلوماسية الدائمة في عواصم : - - - - - زيارا : - - - - - الإصلاحات عمرا حذرا في المجتمع العام ، - - - - - زيارا : - - - - - الطوائف غير الإسلامية بدافع الرغبة الحقيقية في ذلك .. ونالت العاصمة حظا وفيرا من حركة الإصلاح .

وبنظر الإصلاح الإداري على يديه من أبرز عناصر حركة الإصلاح وكان أهم ما فيه تقوية الحكومة المركزية وبسيطتها والعمل على القضاء على فحوص الانفصال والاختصاص بنظام التخطيط وتنمية نظام الشورى .

وبدأ السلطان جهدا كبيرا في توحيد الخفائيس وإعلانها وتبنيها والإشراف المباشر على سلك العملة ، ولوجده نظام تصاريح الرزق ونظام البريد ، وحدث في الصناعات تطوير هام حيث استخدمت الآلة واستقدم الخبراء .. وقام إصلاح زراعي ليعمل القضاء على نظام الإقطاع وتطبيق الإحتكار ، وهدم الطرق ، ووجه اهتمامه إلى لجميع الدخل وإخراج المتصرف طبقا لثوابية محدودة ، ولوجه جزء كبير من الدخل لوسائل الإنتاج ، ونظم خطوطا ملاحية بين عاصمة الدولة وأهم الموانئ .. وما كاد عصره يتقرب من نهايته حتى كان لحركة الإصلاح سند شعبي ورائ عام ، ولقاعا من تكملة شعبية بما حدث إبان انقلابات استانبول .

وفي هذا الفصل لسم الباحث الإصلاحات إلى عناصر ، وروى الترتيب الزمني إلى كل عنصر على حدة .



أما الفصل الأخير فقد أفرز نقد خطة الإصلاح في عصر محمود الثاني .. وتقييمها وأوصول إلى نتائج عامة .

وسأله لماذا لم يرجع لوثائق الاستانة ، مع أنه يعرف اللغه التركية .. فرد الباحث بأنه حاول الحصول على اجازته دراسية للسفر لاسطنبول ولكنه لم يستطع .

واخذ عليه ايضا أنه كان احيانا يكتب يذكر التاريخ الهجرى وهذا لا يرجح القارىء .. فإذ اعتذر الباحث بأن بعض المراجع التركية كانت تذكر هذا التاريخ .

وسأل الباحث .. هل تسمى حركة الاصلاح .. حركة قام بها رئيس دولة تون أن يكون هناك دافع كه من الشعب أم انها حركة شعبية قومية وجدت من السلطان وسيلة لتحقيق اهدافها .

فرد الباحث بملوله : أنه لا يمكن أن نفسح هذه التسميات على الدولة أو حركة الاصلاح في هذا العصر .

وأخيرا تحدث الدكتور عزت عبد الكريم المشرف عسلى الرسالة فقال : أنه يقسم صوته لصوت زبيليه في أجزاء اليمينه للباحث ، وفيما اخذ عليه من مآخذ .. ونصحه بعدم طبع الرسالة قبل استكمال وثائق الاستانة .

وفد نال الباحث على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الثانية .

ما ما يضيف هذا البحث فهو أن المقدمات التي كتب للموضوع كانت بالغة الطول ، حتى وصلت الى ١٠٦ صفحات . كان يجب أن تكون مقدمات لكن ليست بهذا الشكل .

والضيف الثاني هو أنه لم يذكر أسماء الناشرين في مراجع بعض الكتب ، وكذلك الاختصارات المظلة في أسماء المراجع .



ثم تحدث الدكتور محمد انيس .. فقال بودى أن أثير عما غير منه الدكتور البيريق من تقديرى السكامل للجهد الذى بذل . وقد قدر لي أن اقرأ رسالة الماجستير ، فلفها جانب رسالة الدكتوراه ووجدتها تكملة الاولى ، وهى مئة تعهد لطالب العلم ، وتأكيد لتدبرته على البحث . واستطرح القول أنه إذ ولد لنا مؤرخ جديد للتاريخ الحديث هو السيد البحراوى .

فرغم الظروف الصعبة التي نعبرها لها الباحث فقد استطاع أن يصمد حتى وصل لنا بهذا البحث الجيد .

أما ملاحظاته على الرسالة فافهمها أن المراجع تحتاج لاعادة النظر . فهناك مراجع ثانوية ، وهناك مراجع عاد إليها باللفه المرمية وكان يجب أن يعود الى أصولها .



سأخبركم

إعداد إسماعيل المندوي

هذا الباب يرحب بآراء القراء والإصداغ ، فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والأدب هو المحرك الحقيقي للبحث والدراسة .
والمرامع بين الأفكار هو الذي يشبع الحيوية والنشاط في الجو الثقافي .
وسيكون من المفيد دائماً للمجلة أن تتلقى مع قرائها في هذا الباب . وسيكون من المفيد أيضاً لهؤلاء القائلين أن يسهموا
بنصيب من الرأي في توجيه المجلة .



في عدد سابق . عرض الزميل إبراهيم منى كتاباً للمفكر الإنجليزي كورنلورث موجهاً ضد فلسفة الوضعية المنطقية .
وقد أثارت آراء المفكر الإنجليزي اهتماماً لدى كثير من القائلين . لأن الوضعية المنطقية فلسفة حديثة الظهور في
بلادنا . ارتبطت في أذهان بعض الاتجاهات والاختلافات الاجتماعية والسياسية . وأثارت معارك عديدة طوال الفترة
السابقة .

ومعها يكن فقد تعمس بعض القراء لهذا الهجوم الفكري على الوضعية المنطقية وغالبوا بالزبد منه . ورفض بعض القراء
هذا الهجوم دفاعاً عن الوضعية . وسوف نقرأ جزءاً من هذا الباب للمناقشات التي تصلنا عن الوضعية المنطقية . ونبدأ
اليوم بمقال لأحد المدافعين عن هذه الفلسفة هو الأستاذ محمد فرحات عمر الذي يقوم حالياً بتحرير رسالة الماجستير في
طبيعة القانون العلمي . من وجهة نظر وضعية وتحت إشراف الدكتور ذكي نجيب .

ولاسف ان الحصول على الكتاب الذي يعرفه المقال في غير متيسر . ولهذا ساقترع في مناقشتي على ما ورد في المقال المذكور . بعض النظر عما اذا كان المستوف عن ذلك مؤلف الكتاب او صاحب المقال .
وفي السطور التالية اهم الاستعراضات التي يشتملها المقال :
اولا : توهم الكاتب ان برترانده رسل . و . فنجستين . من اصحاب « الوضعية المنطقية » والحقيقة ان « الوضعية

قرات في العدد الماضي مقالا بعنوان « الوضعية المنطقية » . في الوقت الذي يقرر فيه الكاتب انه يصدد تلقى كتاب اسمه « العلم في مواجهة المثالية » « كورنلورث » . ولا ادري كيف وجد الكاتب صلة بين عنوان المقال وعنوان الكتاب . الا اذا كان يتوخى غرضاً في نفسه يريد به الهجوم على بعض الناس . ولقد قرأت هذا المقال قراءة غامضة . وعجبت اشد العجب ان ياتي المقال - في مجلة علمية تعمل لها التقدير والاحترام ملغماً بالاشطاء العلمية .

وكان من مشروعات الجامعة نشر عدة سلاسل من الكتب والإبحاث ، ولكن أيضا طموحا مشروع « نويراث » - الذي لم يتم بعد - لنشر « موسوعة عالمية للعلم الواحد » .

وقد صاحب هذا التوسع في اوجه النشاط ، من الفئدان لذاتية الجامعة التي تميزها عن غيرها من الجامعات ، فمما ان اتي منتصف العقد الرابع من القرن حتى كانت « الوصية » المتبقية ، قد انتشرت فعلا في حركة اوسع واتخذ لعمومها « هي حركة التجريبية المنطقية » فانتهت اجتهادات « جامعة فيينا » الاصلية انتها ، ميانها عام ١٩٣٦ انزج حدث الخيال « شليك » ، ولم يلبث انطلاعا ان تمت حلقاته نتيجة لقصفت الحوادث في اوروبا ، اذ تلى معظم اعضائها الى بريطانيا او الولايات المتحدة ، وقد بلى الكثيرون ومات بعضهم هناك ، اما الباقيون فتميز شخصيات عاملة بارزة مثل « كارناب » و « فايل » ، غير انهما لم يعودا يؤلفان جامعة متعددة ، وربما كان الاراء المتخلف من الحركة في اقل حالاته في الولايات المتحدة ، حيث مايزج قائما هناك معهد لوحيد للعلم ، ولم تعد الاراء التي كانت تشجع لها الحركة صراحة تثير كثيرا من النزاع في اي مكان اخر ، وان يكن الكثير من مثلهما العليا ما فتر ، فعلا في الفلسفة التحليلية المعاصرة .

وكان الوصيون المنطقيون يدعون للاستلاسة الى ان ينظفوا فيما بينهم انطفا شيه ، علمي ، وكانوا ياض ، كل بهد اقرب الى تطبيقه ، عل الاقل ، فيما بينهم اقترابا بغير المعية من الممكن ان - بعض انظر عن بعض الاختلافات الفنية فيما بينهم - ان تفسر انهم وجهة نظر جماعية وان يكن في ذلك من الترخيص بحدوده اثرنا الى السمات الرئيسية لوجهة النظرية هذه - انما انماارة موجزة - وهذه السمات هي التجريبية المتطرفة ، تؤيد مصادد المنطق الحديث ، ويوظف من غلوها احترام من الممكن ان يكون ميانا فيه مآثر العلم الحديث وقدراته - ومن سماتها ايضا رفض متطرف للفيثاغورثية على اسس منطقية ، لا على انها زائفة او لا جدوى منها فحسب ، بل انها خالية من المعنى ، وتفسيق لتطابق الفلسفة بحيث تقتصر مهمتها على اللأ ، مشكلاتها الخاصة عن طريق توضيح اللغة المستعملة في وضع تلك المشكلات ، ولابد صنف اكثر ايجابية عن تعليل مصطلح العلوم وتوجيهه ، بارجاعه الى مصدر مشترك في لغة الفيزياء (١) .

واضح اننا معا سبق ان « دسل » او « فنتشنشتين » ليسا من اعضاء جامعة فيينا فضلا عن انها ليسا من اتباع تعاليم هذه الجامعة ، وبالاضافة الى هذا جميعا فان « دسل » له طالع قيم في نقد الوصية المنطقية فمنه كتابه « الفلسفة في منتصف القرن » .

و « دسل » من اصحاب « الوافية الجديدة » وهو المذهب السائد في إنجلترا ، و « فنتشنشتين » من للاستلاسة التحليل من

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة مجموعة من الاساتذة تحت اشراف « د (كي) نجيب » مادة الوصية المنطقية .

المنطقية ، اسم اطلقه « بلومبرج » و « فايل » عام ١٩٣١ على الحركة الفلسفية المتاصرة من جامعة فيينا . ويستقيم هذا الاسم في كثير من الاحيان بمعنى غاضبي . موهني بصد الحديث عن الفلسفة التحليلية عامة ، والافضل ان يلتصق استعماله للاستلاسة على معناه الاصل ، حين يكون مرادفا لما يسمى بالتجريبية المنطقية او « العقلية » او « المطقية » .

نشأت جامعة فيينا في اوائل العشرينات من هذا القرن بوصفها جماعة للمناقشة غير رسمية بخاصة فيينا ترأسها « رودلف شليك » ومن اعضاءها ايزابيل « ودولف كارناب » و « اوتونويراث » و « فريديك وايزمان » و « فليب فرانك » و « هانز هان » و « هيريت فايل » و « فكتور كرافت » و « فيديس كارناب » . ومات اعضاء اخرون اقل واكثر بندا في المكان او الزمان او الاراء ، منهم « هانز وايشناخ » و « ريتشارد كون فينوس » ، و « كارل بوبر » ، وفي الجامعة الاصلية عدد لا يستهان به من الاخصاء ، لم يكونوا فلاسفة بما نلقوه من تعليم ، بل منهم الرياضي والفيزيائي وعالم الاجتماع غير انهم يشتركون جميعا في اهتمامهم المشترك بفلسفة العلم ، وفي استلهم المشترك من الفيزياء الرياضية التي كانت سائدة حينذاك في ألمانيا واوروبا الوسطى ، وقد كان منظفهم من الناحية التاريخية - هو منطق « فريجه » و « دسل » ، بينما لا تدفن « فنتشنشتين » ، « كوتل » ، بالقدرة التي تدفن به « الوصية الجديدة » التي وضعها « ماخ » ، « يواكيم » ، و « لوتس » ، « ايششتين » ، العامة ، وعن طريق هؤلاء الى « كارل بيرسون » ، و « جون حيوانك » ، « د » ، و « كتاب عصر التنوير » ، والتجريبية البريطانية في الاصل ، وبالاخص هيوم ، ومهما يكن من الرضا فان اثارها الطويلة الباتر يرجع الى فنتشنشتين السدي ، والاولا يمكن ان يكون في الجامعة ، الا انه تعرف على بعض اعضاءها ، والذي كانت « رسالته المنطقية الفلسفية » ١٩٢١ - فقيما لكثير من مناقشتها ، كما كان ايضا كتاب « شليك » ، المعروفة العامة (١٩١٨ و ١٩٢٥) ، و « كتاب » ، « كارناب » ، « ألبشا » ، المنطقي للعلم (١٩٢٨) .

وبعد فلسفة اعوام من الوجود المنحص في نفسه وقر الواسي بذاته نسبيا ، تكونت الجامعة رسميا عام ١٩٢٩ باسم « حلقة فيينا » ، وقد اخبر هذا الاسم - الذي يرجع للفيلسوف في الى « نويراث » .

وصدر بيان يصحبه تبت بالمراجعة تحت رعاية هيئة من اعضاء الحلقة المسماة « باخارد ارلست ماخ » ، وهذه مؤتمر في براج ، وابتاعت الجامعة صحيفة « حويلات الفلسفة » عام ١٩٣٠ ، وسيت اسمها جديدا هو « المعرفة » ، واثرت على تحريرها كارناب ووايشناخ ، واعانت هذه الصحيفة جامعة فيينا على اقامة الصلة والمحافظة عليها بين عدد متزايد من المتطابقين منها في بريطانيا والولايات المتحدة واوروبا الشمالية ، وعقدت مؤتمرات اخرى باسم « وحدة العلم » في « كونيغسبرج » (١٩٣٠) وبراج (١٩٣٤) وباريس (١٩٣٥) و (١٩٣٧) ، و « كونيغسبرج » (١٩٣٦) ، و « كونيغسبرج » بالإنجلترا (١٩٣٨) .

ولقد ناقش « لينين » « أرنت ماخ » و « كارل بيرسون » مناقشة طويلة وهو في ذم عن هذه النظرية الهامة .

والخلاصة ان اثرين بين الوضعية المنطقية و « باركلي » لظهور هذه الفلسفة العلمية مظهرا مثاليسا نوع من التكتيك السياسي اكثر من مناقشة علمية . وان الفالتيين بوجود الواقع الخارجي ، وان هذا الواقع سمته المادة وتطوراتها يفسرهم ان يكونوا ميتافيزيقيين ولو كرهوا .

فبعث الوجود وهو فرع من الميتافيزيقا يتسم الى نوعين من الفلسفة : الفلسفة المادية والفلسفة المثالية الاولى تقول بان المادة سابقة على الفهم . والثانية تقول بان الفهم سابق على المادة . وكلا الموقفين يدخل في باب الميتافيزيقا . ومن ثم فانادى الجدلية بهذا المعنى = لا الوضعية المنطقية = فلسفة ميتافيزيقية .

ثم ان المادة الجدلية تصب التطور في قالب ميكانيكي هو ان التي يتطور من نفسه الى نفسه الى اقرب من الاثنين . وهذا التنظيم التصني لعملية التطور يدل على موقف ميتافيزيقي اخر فضلا عن مبادئه كالأفكار عند استقرانه بدون التكرار سابقة واحكام هيئة من قبل :

فهل الزوايا المتطورة عن فصيلة الحصان والحصان نتيجة لاستئناسه عنها بسبب ارتباطها اوراق الاشجار على التقيض من الحصان والحصار ؟ ان منطق الزوايا الطويل اضافة من اضافات الطبيعة منحته لاجدى فصائل الخيل .

ولا مجال هنا للتأمل في الشيء ، وتقيضه ، ثم ان « ماركس » و « لنيان » جعلوا الجدول عن عيول ثم اخذ بقرته هسرا في مجال العلوم الانسانية . وهذا موقف ميتافيزيقي صرف .

واذن فالتمسرف للوضعية المنطقية يحتاج الى درجة كبيرة من التحقق الفكري والدراسة الفلسفية .

امثال « جورج هود » « فكيف يحدث ان يكتب رجل مقالا عن الوضعية المنطقية يهاجم فيه فلاسفة لا ينخرطون في سلكها ؟ » واياك عافاته الدكتور دمي نجيب محمود في مقعته كتابه « برتراند رسل » :

لست في الفلسفة تابعا ف « برتراند رسل » في كل ماذهب اليه ، ذلك اني قد حدثت عيدي الفلسفية تحديدا جليا واصحبا ، واني لازداد ايمانا بصواب تلك العديدة عمليا اكدت قراءة ودراسة وتفكيرا ، وليست هي بالعديدة التي ياخذ « برتراند رسل » بكل تفصيلاتها ، وان تكون مسيرة لكره في الانباء وانتهى ومنهج البحث .

لانا اميل فكري نحسو الوضعية المنطقية التي تحرم عن الفيلسوف باعتباره فيلسوفا ان يقول عبارة واحدة ليشل فيها برأي في الطبيعة او الانسان .

ثانيا : يخلو مؤلف الكتاب او من عرض الكتاب - لا نصرف ايمعا على وجه الكلمة - ان يربط بين « رسل » و « يادكي » ، يربط على نتيجة تنفق مع هواء . وهو وصف سائر الفلسفات المماندة للمادية الجدلية بانها فلسفات مثالية رغم انها « وهو » انصف صاحب هذا الرأي لربط بين « رسل » و « هيوم » وذلك لان كلا الفيلسوفين لا ينكر وجود انفسهم الخارجي او الوجود الموضوعي . وانما يقول انا واحد منهما ان هذا الواقع الخارجي لا ياتينا الا عن طريق الحواس . فاذا كانت الفلسفات العنيفة تقول بان الفهم هو اوسيلة الى المعرفة حينها يعادى نوعا من التفاعلية على نفسه فان اصحاب الواقعية الجديدة والوضعية المنطقية وللأسفة التحليل يسلط التحريجين ليعمل من « هيوم » يقولون بان الحواس هي اوسيلة الى المعرفة ومن ثم فان الحسيات الحسية هي الزوايا المادية المبررة .

فالمشكلة التي يدور عليها الخلاف لا تنحصر في الحقيقة بل في لاهل حيث الوجود كما توهم لينين وكورنلوف ومن لف لفهما . فلهذا فن هؤلاء ان اصحاب الواقعية الجديدة والوضعية المنطقية يقولون بان الحسيات الحسية هي عناصر الوجود الخارجي

س

كليوباترا

وجه

ينتمي إلى عصر البطلمية - هو المنظر
الجباني لوجه امرأة مسكوك على عملة متراكمة -
أنه يمثل آخر ملكة لمصر القديمة -
كليوباترا .

ولدت شتاء سنة ٦٩ - ٦٨ وماتت سنة ٣٠ قبل الميلاد .
الم يكن من الأسلوب اعتياد رسم آخر لهذه الملكة تظهر فيه
يظهر لائق أكثر من هذا ؟ مثلا أكتعت البارز المشهور الموجود
على الحائط الخلفي لمبداها في دندرة - أو أراس الحجرية
المشورة الموجودة في المنطق اثريطاني - كسجل تاريخي ،
دألت البارز بدندرة هو بدون شك على جانب عظيم من الأهمية
التاريخية ، ولكنه لسوء الحظ لا يظهر سوى مميزات عامة لأية
امرأة تنتمي إلى الطبقة العليا من دندرة من العصر المتأخر البطلمي .
وفلا عن ذلك فأسلوب هذا التمثيل يختلف القيم الفنية ، ودرجة
من الفاني ، أن يصنع من تكرارها إذا قلنا أنه يمثل نمطا عاما
بلا أي مميزات خاصة ، أما تمثال لندن فهو حقا جميل ويملك
مميزات فنية ، والشخصية التي يظهرها تشير إلى أنه يمكن أن
يكون قريب التسمية من كليوباترا ، ولكن أن بعيننا ونساق
صافيا لشخصية كليوباترا فإن أحدا لا يشك أن يشبهه قلبه
بصفة كبيرة .

أذن فليس أمامنا سوى أن نرجع بسلام إلى ذلك الوجه
الرسوم من الجانب والمسكوك على العملة - خصوصا بعد أن
أوضحنا الأسباب السائلة - كما أن تلك العملة تجعل على ظهرها
ما يشبه أنها عملة للبطلمية فربما في وقت كليوباترا ، بل هي
تتألف كذلك مع عملات أخرى تحمل أسماء . إن التشابه العادي
سيستدعي أول وهلة تلك الملامح الأوروبية ولذا الأسلوب
الذي لا يعنى إلى أي أسلوب مصري ، وهذا لا يعنى أننا نلصق
التألق الذي نلصقه على داندسة ، ولابد إذن أن نضيف أنه كان
ظاهرة طبيعية في عصرها أن يمثل كل الحكام البطلمية على
التقود دون أي شيء يشير إلى وضعهم الملكي .

يضم ذلك التزيين المصري التماثيل الهيوليكي الصميم
الذي يراق التماثيل المتصوج من منتصف الرأس ثم يجمعه
ويطهه في مؤخرة الرأس - وأزلية القارة تحمل دندسا يمتاز
بجسدية خربة وأثر جذاب يفرج منه وجه نحيف نوعا ما .
جهته متوية عمودية تقريبا في حاجب ذي حافة ، تلمو
على عين ذات حجم ملحوظ ، والألف المتدلى إلى الإمام لا يؤدي فقط
إلى إثبات حجمه المشهور تاريخيا . ولكنه يشير فية إلى
التشابه في وقتنا الحال الأدهشة لا نجمعه الذي يدعو إلى التعجب

بل تشابهته لمعار العصر ، والمم ذو التثنية العليا المثلثة يدفع
نفسه إلى الإمام قليلا ، ولكنه ينتهي بجوانب تميل إلى أسفل ،
وتحبه ذلك مستدير صغير ولكنه قوي ، والجهة السفلية
تدل على اهتمام واحترام مبدد بارأ ، الآخرين ورغبانهم ، أما
العين الكبيرة فهي مفتوحة بانساع كأنها تبحث باستمرار عن
توفعات اعظم ، وأنفها الذي يشبه كثيرا منقار طائر جادح يدل
على أنها تنفذ طريقها غربا حتى ولو بعنوسة لتحقيق غرضها -
وسيان كان خطا أو صوابا ، أو أن من أمامها ندو حليقي أو
توهمت أنه ندو فهي لا تتورع عن مسحه ، والثقة العليا - وهي
كثيرا ما توجد لدى الملكات - تدل لنا سر قدرتها في إطلاق عقدة
بأنها حينما تريد أن تؤثر في الغير أو أن تكسب عدوا إلى
صدا . ولكن المم يشبهه الرقيقة الألماني ليس فقط طلاقة في
وفاحة مسترة ولكن على استمئاع حسي وشهوانى بمستوى رفيع .
وربما المم المائلان إلى أسفل يرمضان الستار عما يهت من
خبيصة إلى خبيصة ما تكررت . وفلذلك التلوي البارز إلى الإمام
يعبر عن قوة التفتيح ، بل أكثر من ذلك يدل على أنها لن
تراجع مهما وصل بها الحال من سيئ إلى أسوأ .

والأما كانت على هذه الصفات عقلية أكثر مما هي جسمانية .
والرغبة الصلبة بقائدتها الضميمة تلبى ، عن راء ، جسدي يستطيع
أن يتعمل بقوة التفتيح من الإرهاق سبوا ، كان عقليا أو
بدنيا .

يمثل هذا المزيج من سحر الآتوتة والروح العالية والإرادة
التي أحيانا ما تكون جشعة تنفض على أتران الحكم - يسيطر على
كل هذا مزاج حاد وجسد ذو حجم دقيق فيجعل مالا طامعة
له به . يمثل هذا التكوين كانت كليوباترا تصبو إلى
السيطرة على الصمام القديم . في الوقت الذي كان لديها ميل
شديد إلى الأسراف في الملهذات وتكدس مصيبات الترف وتوتز
الذهب والإبحار التريفة .

هذه المرأة الضميمة العجيم ، السيئة النظم بعد تقديرها
الفاخر ، لتقوتها الحقيقية ولقوة امتها ضد قوة روما المتفوقة لم
تجد أمامها طريقا مفتوحا سوى الطريق الفاخر . . الانتحار .

ولما لم يكن